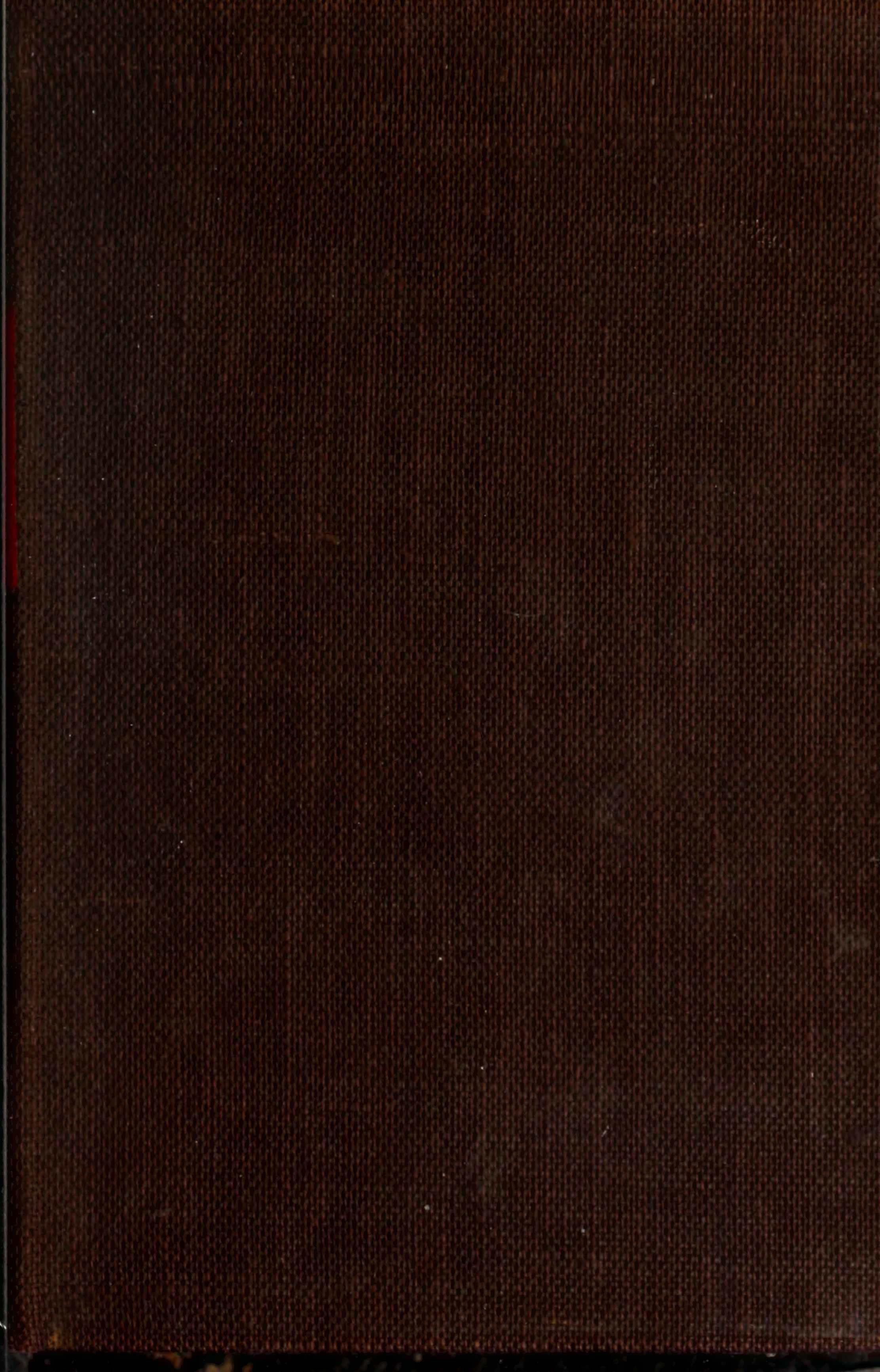






NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

Ernest DUPUY

VICTOR HUGO

L'HOMME ET LE POÈTE

LES QUATRE AGES
LES QUATRE CULTES
LES QUATRE INSPIRATIONS
L'EXPRESSION DANS HUGO

Septième mille

PARIS
SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE ET DE LIBRAIRIE
ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET Cie
15, Rue de Cluny, 15

VICTOR HUGO

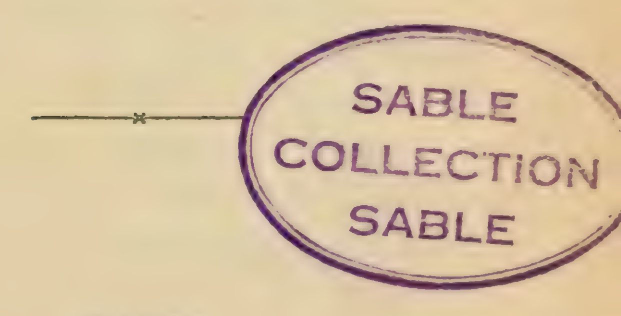
NOUVELLE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

Ernest DUPUY

VICTOR HUGO

L'HOMME ET LE POÈTE

LES QUATRE AGES
LES QUATRE CULTES
LES QUATRE INSPIRATIONS
L'EXPRESSION DANS HUGO



PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'IMPRIMERIE & DE LIBRAIRIE
ANCIENNE LIBRAIRIE LECÈNE, OUDIN ET Cie
15, RUE DE CLUNY, 15

PRÉFACE

Ceux qui sont fatigués d'entendre louer Victor Hugo feront bien de ne pas ouvrir ce livre. Ils n'y trouveraient pas trace des railleries dont l'homme ou l'écrivain fut assailli de son vivant. Après un demi-siècle de bataille, le sol est resté jonché de ces traits satiriques. J'éprouverais peu de plaisir, pour mon compte, à les ramasser un à un, dans l'espoir de cribler la gloire du poète mort.

Cette gloire, la seule gloire littéraire qui ait véritablement remué notre peuple, offusque surtout des gens de lettres. Elle irrite les naturalistes, très logiques, ennemis, par définition,

de la manière large et imaginative de Hugo. Elle choque encore quelques néo-classiques, peu nombreux, mais, un ou deux, très écoutés, et revenus de parti pris aux règles et au goût, c'est-à-dire au dégoût de tout ce qui est violent, démesuré, dans notre grand lyrique. Quant à la foule des bonnes gens que la politique seule a excités contre l'auteur des *Châtiments* ou de l'*Année terrible*, et qui se sont rendus incapables, je ne dis pas de l'entendre, mais de le lire, on m'excusera de tenir leur opinion pour négligeable.

Les adversaires de Hugo, quels qu'ils soient, ont beau jeu pour découvrir des défauts dans son œuvre immense. Ils notent ici de l'enflure, là de la puérilité. Ils répètent, et quelques-uns avec beaucoup d'esprit, que l'esprit de Hugo leur déplaît. Ils découvrent qu'il y a du lieu commun et de la rhétorique sous ces images lumineuses ; ils pourraient ajouter que Hugo, au moins par là, est bien classique. Ils marquent leur surprise, ou même leur indignation, en constatant que l'homme, dans Hugo, eut les passions de tous les hommes.

Je ne peux m'empêcher de songer à ce dieu Glaucus, dont Platon et M. Renan ont délicieusement parlé. Et je m'imagine un équipage de marins grecs le découvrant dans quelque mer lointaine, aux basses eaux. Il est gigantesque; il émerge, au-dessus des brisants neigeux, comme un ouvrage des Cyclopes. Il est cuirassé de coquillages, d'algues. — « Son vêtement, dit le prorète avec dédain, est singulier; celui du Jupiter d'Olympie est plus noble. » — On déchire un pan de cette robe étrange, tissée par le labeur séculaire du flot. — « C'est du rocher vulgaire! » s'écrie avec étonnement un des rameurs, la hache en main. Et l'éphèbe, qui se flattait d'escalader la roche, déchire ses doigts sur le tranchant de rasoir des mollusques; il ne peut se tenir debout sur le tapis des goëmons. Mais ces Grecs d'Athènes ou de Syracuse sont vifs, railleurs, ingénieux; le dieu, vu de trop près, en plein midi, reçoit toute une grêle de sarcasmes.

L'équipage repart. Le soleil est descendu. Le rocher symbolique, oublié quelque temps, apparaît, une fois de plus, à la distance d'où il

faut le contempler. La flamme du couchant colore en rose les arêtes de la pierre, les creux en bleu foncé. La robe du dieu étincelle. L'ombre, projetée par sa stature colossale, s'allonge sur la mer, et semble suivre le vaisseau. Le pilote, qui tient la barre, se sent troublé, et il murmure cette invocation : « O dieu Glaucus, plus merveilleux et plus puissant que le dieu d'Olympie. »

Ernest Dupuy.

10 *septembre* 1886.

PREMIÈRE PARTIE

LES QUATRE AGES

CHAPITRE PREMIER

ORIGINES, ÉDUCATION ET JEUNESSE DE VICTOR HUGO.

Victor Hugo naquit à Besançon le septième jour de ventôse an X de la République, date qui correspond au 26 février de l'année 1802. Il faut donc restreindre un peu le sens de la formule qu'il a employée le premier, et qu'après lui on a tant répétée pour indiquer l'époque de sa naissance : « Ce siècle avait deux ans ! » Si la date est donnée par le poète d'une manière un peu trop vague, le commentaire dont il l'a accompagnée mérite d'être retenu pour sa précision pleine de couleur et d'éclat.

. . . . . Rome remplaçait Sparte ;
Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte,

Et du premier consul déjà, par maint endroit,
Le front de l'empereur brisait le masque étroit.
Alors dans Besançon, vieille ville espagnole,
Jeté comme la graine au gré de l'air qui vole,
Naquit d'un sang breton et lorrain à la fois
Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix,
Si débile, qu'il fut, ainsi qu'une chimère,
Abandonné de tous, excepté de sa mère,
Et que son cou, ployé comme un faible roseau,
Fit faire en même temps sa bière et son berceau.
Cet enfant que la vie effaçait de son livre,
Et qui n'avait pas même un lendemain à vivre,
C'est moi.

Ce nouveau-né, dont la tête frappa par sa lourdeur disproportionnée avec le corps très frêle, était le troisième fils d'un chef de bataillon de la 20e demi-brigade, Joseph-Léopold-Sigisbert Hugo, d'origine Lorraine ; la mère, Sophie-Françoise Trébuchet, était fille d'un capitaine-armateur du port de Nantes. Le poète a résumé lui-même ses origines dans un vers bien souvent cité :

Mon père vieux soldat, ma mère Vendéenne (1).

Victor Hugo a parlé de son père et de sa

(1) Je n'hésiterai pas plus que Victor Hugo à employer le terme de Vendéenne pour désigner la mère du poète : il est entendu que Nantes n'est pas en Vendée ; mais Nantes appartient à la cause de la Vendée, et la chicane que M. Biré veut instituer ici, est une querelle de mots.

mère avec une piété très éloquente. Après avoir rappelé ces soins maternels qui protégèrent son existence « en naissant condamnée, » et fortifièrent par un miracle d'amour sa première enfance, triste, troublée, vouée aux larmes, il laisse échapper ce cri touchant :

O l'amour d'une mère ! amour que nul n'oublie !
Pain merveilleux qu'un Dieu partage et multiplie !
Table toujours servie au paternel foyer !
Chacun en a sa part et tous l'ont tout entier !

Il a aussi payé à la mémoire de son père un large tribut d'hommages. Il l'a rendu immortel le jour où il a écrit en tête d'un de ses volumes de vers cette dédicace qui est toute une biographie à la façon des états de services gravés par les anciens Romains sur leurs tombeaux :

JOSEPH-LÉOPOLD-SIGISBERT
COMTE HUGO,
LIEUTENANT-GÉNÉRAL DES ARMÉES DU ROI,
NÉ EN 1774,
VOLONTAIRE EN 1791,
COLONEL EN 1803,
GÉNÉRAL DE BRIGADE EN 1809,
GOUVERNEUR DE PROVINCE EN 1810,
LIEUTENANT-GÉNÉRAL EN 1825,
MORT EN 1828,

Non inscrit sur l'Arc de l'Etoile.

Son fils respectueux, V. H.

L'Arc de Triomphe, ce monument élevé aux héros des guerres de la République et de l'Empire, peut périr ; le souvenir du général comte Hugo survivra dans l'œuvre impérissable du poète.

Ce serait une lacune, dans une étude biographique sur Victor Hugo, que de ne pas marquer en quelques traits cette physionomie très vigoureuse de son père. Le grand poète, dont le patriotisme éclatera dans tant d'écrits, depuis l'*Ode à la colonne* jusqu'au livre de l'*Année terrible*, est le rejeton d'une souche vraiment héroïque. Son père, Léopold Hugo, s'engagea comme volontaire à l'âge de 14 ans. Les quatre frères de Léopold Hugo allèrent comme lui aux armées ; deux furent tués aux lignes de Wissembourg. Un autre frère, Louis, celui que dans la famille on appelait « Louis XVII » (1), parce que, sur dix-huit enfants, il était le dix-septième, fut blessé. C'est cet oncle Louis que le poète nous présentera dans un de ses derniers ouvrages et dans

(1) M. Edmond Biré ne compte que douze enfants, cinq garçons et sept filles, dans le chapitre curieux où il détruit les prétentions nobiliaires de la famille Hugo. Cette contestation généalogique est presque le seul point de son réquisitoire qui soit bien établi. Sur tous les autres, on pourrait, s'il en était besoin, plaider le contraire, et le prouver, au moyen du dossier qu'il a patiemment, savamment réuni, mais dont il a tiré des conclusions presque toujours passionnées.

la bouche duquel il placera le merveilleux récit intitulé *le Cimetière d'Eylau.*

Léopold Hugo, attaché à l'état-major dès 1791, se lia d'amitié avec Desaix et Kléber; il se signala en Vendée par des traits d'héroïsme et de générosité dont le souvenir a inspiré bien des pages du dernier roman de Victor Hugo, *Quatre-vingt-treize.* Il suivit la fortune d'un de ses amis, Lahorie, chef d'état-major de Moreau, prit part à plusieurs combats, et, à l'aide d'une poutre jetée sur un pont rompu, passa le premier le Danube au milieu d'un feu terrible de mitraille. Cet exploit lui valut l'épaulette de chef de bataillon sur le lieu même du combat.

Après avoir commandé à Lunéville et tenu garnison à Besançon, où naquit son troisième fils, Léopold Hugo partit avec les siens pour l'île d'Elbe et pour la Corse. A la date de ce départ, Victor Hugo était âgé de six semaines. Le commandant Hugo, appelé à l'armée d'Italie, renvoya sa famille à Paris. Il la rappela auprès de lui, dès que la faveur de Joseph, roi de Naples, l'eut élevé au grade de colonel du régiment de Royal-Corse et de gouverneur d'Avellino. Victor Hugo vit donc l'Italie dans l'automne de 1807. Son père rejoignit le roi Joseph en Espagne, et une seconde fois la mère et les trois enfants rentrèrent à Paris. Ils en repartirent

pour aller retrouver le chef de famille devenu général, gouverneur de Guadalaxara, et comte de l'Empire. Dans son premier recueil de vers, le poète rappelait ainsi ses voyages d'enfance :

Je visitai cette île en noirs débris féconde,
Plus tard premier degré d'une chute profonde ;
Le haut Cenis, dont l'aigle aime les rocs lointains,
Entendit dans son antre, où l'avalanche gronde,
Ses vieux glaçons crier sous mes pas enfantins.

Vers l'Adige et l'Arno je vins des bords du Rhône.
Je vis de l'occident l'auguste Babylone,
Rome, toujours vivante au fond de ses tombeaux,
Reine du monde encor sur un débris de trône,
Avec une pourpre en lambeaux.

Puis Turin, puis Florence aux plaisirs toujours prête,
Naple aux bords embaumés, où le printemps s'arrête
Et que Vésuve en feu couvre d'un dais brûlant,
Comme un guerrier jaloux qui, témoin d'une fête,
Jette au milieu des fleurs son panache sanglant...

L'Espagne me montrait ses couvents, ses bastilles ;
Burgos, sa cathédrale aux magiques aiguilles ;
Irun, ses toits de bois ; Vittoria, ses tours ;
Et toi, Valladolid, tes palais de familles,
Fiers de laisser rouiller des chaînes dans leurs cours

Mes souvenirs germaient dans mon âme échauffée ;
J'allais, chantant des vers d'une voix étouffée ;
Et ma mère, en secret, observant tous mes pas,
Pleurait et souriait, disant : « C'est une fée
Qui lui parle et qu'on ne voit pas! »

De tous ces voyages, c'est celui d'Espagne qui laissa dans l'esprit de l'enfant la plus forte impression. Les premiers noms qu'il entendit s'emparèrent de son imagination, et plus tard le poète les retrouvera naturellement sous sa plume. Ainsi le carrosse qui portait la famille Hugo, et qu'escortèrent, tout le chemin, les gardes du trésor de l'armée, c'est-à-dire deux mille hommes et quatre canons, fit halte à Ernani, et plus loin à Torquemada. Ces deux noms de villes fourniront à Victor Hugo les titres de deux de ses drames.

De même les souvenirs du séjour à Madrid suggéreront un jour au romancier, à l'auteur dramatique, ce personnage de nain difforme et formidable qui reviendra obstinément à travers toute l'œuvre sous les noms de Han d'Islande, de Triboulet, de Quasimodo, de Gucho. Cette création puissante n'est que le portrait plus ou moins grossi, enlaidi, burlesquement idéalisé, d'un valet de collège. En effet, pendant que l'aîné des trois frères, Abel, entrait à la cour du roi Joseph en qualité de page, les deux autres, Eugène et Victor, étaient placés au collège des Nobles, rue Ortoleza. Tous les élèves de cette maison étaient princes, comtes ou marquis; ils étaient servis par « un nain bossu, à figure écarlate, à cheveux tors, en veste de laine rouge,

culotte de peluche bleue, bas jaunes et souliers couleur de rouille. » L'effet de terreur que cet être, effrayant de laideur, produisit sur l'imagination exaltée du jeune Victor Hugo, se traduira plus tard comme on le sait. Sans doute aussi le contraste entre l'élégance de toute cette jeunesse titrée, richissime, et les disgrâces de ce misérable, frappa l'enfant déjà observateur, et il faut faire remonter apparemment jusqu'à cette impression d'enfance le goût de ces oppositions violentes, de ces effets d'ombre et de jour que l'auteur de la préface de *Cromwell* présentera comme la parfaite expression de la vérité et de la vie.

L'année 1812 vit pâlir l'étoile impériale, et les affaires d'Espagne prirent une tournure si fâcheuse que la famille Hugo dut reprendre rapidement le chemin de Paris. Elle rentra dans cette maison des Feuillantines, qu'elle avait déjà habitée quelque temps entre le voyage d'Italie et le séjour en Espagne, et qui a tant contribué, par son caractère de solitude mystérieuse, à l'éducation morale et poétique de Hugo. Le poète s'est montré reconnaissant pour ces lieux, où, comme un maître très auguste, la nature lui parla.

Dans l'admirable pièce, devenue presque populaire, qui est intitulée : *Ce qui se passait aux*

Feuillantines vers 1813, Victor Hugo a raconté comment « un pédant » fut sur le point de l'arracher à cette maison pleine de charme pour le faire entrer au collège, et comment la mère, inquiète, ébranlée un moment par les raisons que faisait valoir l'homme grave, se laissa pourtant aller à la douceur de retenir près d'elle ses enfants, et de les laisser grandir au milieu des arbres, des fleurs, sous la libre étendue du ciel.

Pendant que les enfants et la mère jouissaient de cette heureuse sécurité, le père s'illustrait par la défense énergique de Thionville. Mais la guerre marchait vers son lugubre dénouement. L'invasion vint jeter sur les jeux du jardin une ombre de tristesse inoubliable. La famille Hugo dut loger dans la maison des Feuillantines un officier prussien et quarante soldats.

L'Empire tombé, le général Hugo eut le loisir d'intervenir dans l'éducation de ses fils. Abel, qui avait porté l'épée, prit la plume. Il se trouvera déjà littérateur connu au moment où son frère Victor voudra débuter à son tour dans la carrière littéraire, et il montrera le chemin à ce cadet dont le génie éblouissant éclipsera bientôt le talent de l'aîné.

Eugène et Victor furent placés à l'institution

Cordier-Decotte. Victor y révéla bientôt ses aptitudes. Il écrivit sur ses cahiers d'écolier une foule d'essais poétiques, et d'abord une épopée sur la chevalerie. Le héros était Roland, auquel le poète reviendra et qu'il honorera plus d'une fois de son admiration émue dans la première et dans la seconde *Légende des siècles*. Au milieu de traductions, de contes, d'épîtres, de madrigaux, d'énigmes, d'acrostiches, émergeait quelque plan de poème plus ambitieux, le *Déluge*, quelque titre de comédie, d'opéra-comique : *A quelque chose hasard est bon*. C'était l'époque où plus d'un écolier brillant rimait sa tragédie sur les bancs du collège : le jeune Hugo fit une *Artamène*, une *Athélie ou les Scandinaves*, et il semblait préluder à ses futures ambitions de réformateur du théâtre en ébauchant un mélodrame à intermèdes, *Inès de Castro*. Tous ces essais n'offraient qu'un mélange assez confus de souvenirs personnels et de lambeaux de lectures : Victor Hugo a donné leur véritable importance à ces premiers bégaiements de sa muse, en écrivant sur un de ces cahiers ce titre spirituel : « Les bêtises que je faisais avant ma naissance. »

Cette vocation littéraire fut contrariée par la volonté paternelle. Le général Hugo voulait faire de son fils un polytechnicien ; et l'écolier,

ses études littéraires achevées, suivit les cours de sciences du lycée Louis-le-Grand. Mais il avait déjà cette volonté de fer qui plus tard fera de lui l'exilé irréconciliable. A la date du 10 juillet 1816, il écrivait sur une page du livre où il notait ses impressions de chaque jour : « Je veux être Chateaubriand ou rien. »

En 1817, il envoya au concours annuel pour le prix de poésie décerné par l'Académie française trois cents vers sur le sujet : « Le bonheur que procure l'étude dans toutes les situations de la vie. » Il y faisait allusion à son âge, et avouait ses « trois lustres » ou ses quinze ans avec une modestie orgueilleuse dont la légende a singulièrement exagéré l'effet. On a raconté que les juges du concours, se croyant mystifiés, auraient puni l'auteur de la pièce en lui infligeant une simple mention, au lieu du prix qu'il méritait. Le rapport du secrétaire perpétuel a été consulté par M. Edmond Biré, un des biographes de Hugo les plus préoccupés de diminuer sa gloire; le document fait justice de l'anecdote. Mais la rectification ne rend pas l'insuccès de Hugo moins piquant. Il est plaisant de savoir que le plus grand lyrique de tous les âges a été classé dans un concours après Lebrun, Delavigne, Loyson, Saintine, une princesse de Salm-Dyck et un chevalier de Langeac. A dater de ce jour, le

jeune poète trouva dans quelques académiciens, tels que Campenon, M. de Neufchâteau, des protecteurs qu'il faut nommer, car cet appui, dont il aurait pu se passer, les honore.

Introduit par son frère Abel dans un groupe de gens de lettres, jeunes pour la plupart, et préoccupés de rajeunir la poésie, le roman, l'histoire, Victor Hugo conquit aussitôt une place à part dans ce petit cénacle. On avait projeté de faire en collaboration un volume de nouvelles : le nouveau-venu s'engagea à écrire la sienne en quinze jours, et, au jour dit, il apporta son premier roman, *Bug-Jargal*.[1]

A la même époque, il envoyait au concours poétique des Jeux Floraux trois pièces lyriques qu'on retrouve dans son premier recueil des *Odes : les Vierges de Verdun, le Rétablissement de la statue de Henri IV*, *Moïse sur le Nil.* Un triple succès lui valut le titre de « maître ès arts, » et c'est à l'occasion de ces débuts que Chateaubriand appliqua au jeune poète la dénomination « d'enfant sublime. »

Au lieu de reprendre sa préparation pour l'entrée à l'école polytechnique, Victor Hugo, sollicité par le besoin d'écrire, fonda un journal, *le Conservateur littéraire*. Tout en suivant les cours de l'Ecole de droit, il groupa autour de lui plusieurs auteurs déjà connus, dont un ou

deux pouvaient se dire illustres : c'étaient Emile Deschamps, Alexandre Soumet, Alfred de Vigny, Lamennais, Alphonse de Lamartine. Cette activité qu'il déployait au dehors cachait bien des agitations intimes. Le jeune écrivain voulait épouser la jeune fille qui devint sa femme un peu plus tard, Adèle Foucher. Il était sans fortune ; le général Hugo, irrité de voir son fils renoncer à la carrière qu'il avait choisie pour lui, avait pensé le réduire ou le châtier en lui supprimant sa pension ; pendant un an, comme le Marius des *Misérables*, l'étudiant vécut avec sept cents francs pour toutes ressources. Sa fierté naturelle s'augmentait de l'humeur ombrageuse qui est si souvent le résultat de ces situations précaires ; pour un incident futile de café, pour un journal arraché de ses mains un peu trop brusquement, Victor Hugo se battit en duel avec un garde du corps, et il fut blessé au bras gauche. Le souvenir de cette aventure servira à l'auteur dramatique et donnera un caractère de vérité et d'intérêt piquant aux détails du duel dans *Marion De Lorme*.

Victor Hugo n'était plus absolument un inconnu ; toutefois il n'aurait pas réussi à publier son premier livre, faute d'argent pour en payer l'impression au libraire, si son frère Abel n'eût fait

les frais de la publication. Le livre parut sous le titre *Odes et poésies diverses*. Le roi Louis XVIII, qui se piquait d'aimer les lettres, lut l'ouvrage, et retrouva le nom de l'auteur au bas d'une lettre interceptée, où Victor Hugo offrait un asile à un conspirateur. Il se borna, pour toute marque de sévérité, à donner au poète une pension de mille francs sur sa cassette. Cette faveur décida du mariage tant souhaité (octobre 1822). La joie des noces fut brusquement attristée par un terrible événement. Eugène Hugo, le frère du marié, fut pris d'un accès de folie au milieu de la fête. Le poète, qui avait vu le deuil entrer chez lui par la même porte que le bonheur et presque à la même heure, était fondé à écrire, cinq ans plus tard, que le drame, s'il veut être une image exacte de la vie, ne peut pas séparer le rire des larmes.

L'année 1825 fut marquée par l'apparition de *Han d'Islande*. Ce roman valut à son auteur une nouvelle pension de 2,000 fr. et le fit entrer dans l'intimité d'un homme de lettres, dans le salon duquel se rassemblaient des musiciens, des peintres, des sculpteurs, des écrivains déjà célèbres. C'est chez le « bon » Charles Nodier que Victor Hugo se lia d'amitié avec David d'Angers le statuaire, et avec les peintres Charlet, Louis Boulanger, Eugène Deveria. Cette même

année, le jeune poète était fait chevalier de la Légion d'honneur, et son père se réconciliait avec lui, en lui attachant la croix sur la poitrine. Cette réconciliation eut lieu à Blois, où Victor Hugo s'était rendu en toute hâte, et le souvenir de ce voyage se fixera, quelques années après, dans des vers charmants du recueil des *Feuilles d'automne*.

Louis, quand vous irez, dans un de vos voyages,
Voir Bordeaux, Pau, Bayonne et ses charmants rivages,
Toulouse la Romaine, où, dans des jours meilleurs,
J'ai cueilli tout enfant la poésie en fleurs,
Passez par Blois. — Et là, bien volontiers sans doute,
Laissez dans le logis vos compagnons de route,
Et tandis qu'ils joueront, riront ou dormiront,
Vous, avec vos pensers qui haussent votre front,
Montez à travers Blois cet escalier de rues
Que n'inonde jamais la Loire au temps des crues.
Laissez là le château, quoique sombre et puissant,
Quoiqu'il ait à la face une tache de sang;
Admirez, en passant, cette tour octogone
Qui fait à ses huit pans hurler une gorgone;
Mais passez. — Et sorti de la ville, au midi,
Cherchez un tertre vert, circulaire, arrondi,
Que surmonte un grand arbre, un noyer, ce me semble,
Comme au cimier d'un casque une plume qui tremble.
Vous le reconnaîtrez, ami; car, tout rêvant,
Vous l'aurez vu de loin sans doute en arrivant.
Sur le tertre monté, que la plaine bleuâtre,
Que la ville étagée en long amphithéâtre,
Que l'église, ou la Loire et ses voiles aux vents,

Et ses mille archipels plus que ses flots mouvants,
Et de Chambord là-bas au loin les cent tourelles,
Ne fassent pas voler votre pensée entre elles.
Ne levez pas vos yeux si haut que l'horizon,
Regardez à vos pieds.... —
Louis, cette maison,
Qu'on voit bâtie en pierre et d'ardoise couverte,
Blanche et carrée, au bas de la colline verte,
Et qui, fermée à peine aux regards étrangers,
S'épanouit charmante entre ses deux vergers,
C'est là. — Regardez bien : c'est le toit de mon père;
C'est ici qu'il s'en vint dormir après la guerre,
Celui que tant de fois mes vers vous ont nommé,
Que vous n'avez pas vu, qui vous aurait aimé !

Alors, ô mon ami, plein d'une extase amère,
Pensez pieusement, d'abord à votre mère,
Et puis à votre sœur, et dites : « Notre ami
Ne reverra jamais son vieux père endormi ! »

D'autres voyages suivirent de près celui de Blois. Victor Hugo se rendit à Reims, à l'occasion du Sacre de Charles X ; il fit un détour pour visiter Lamartine à Saint-Point. Il suivit Nodier en Suisse, dans une excursion payée par l'éditeur Canel, qui se réservait de publier la relation des deux touristes. Un accident de voiture manqua de les faire périr, et la faillite de l'éditeur arrêta le projet de publication de l'ouvrage.

Le mois de février 1827 marque un des moments caractéristiques de la vie de Victor

Hugo. Il envoya au *Journal des Débats*, organe libéral sous la Restauration, sa fameuse *Ode à la colonne de la place Vendôme.* Elle fut inspirée à l'auteur par un sentiment de patriotisme indigné. Dans une réception à l'ambassade d'Autriche, on avait refusé d'annoncer les Maréchaux de France en nommant les titres de noblesse napoléonienne, qui semblaient instituer des fiefs à l'étranger. Le fils de la Vendéenne s'était borné jusqu'à ce jour à célébrer le trône et l'autel, le double culte de sa mère ; le fils du vieux soldat ne vit plus devant lui que l'image de la France, d'abord conquérante, toute-puissante, puis vaincue, accablée par la coalition, aujourd'hui injuriée, provoquée de nouveau par cet outrage à ses vétérans glorieux. Avec un élan poétique qui avait l'allure emportée d'un assaut, avec des expressions, des traits, des chutes de strophe qui semblaient des éclairs d'épée, il menaçait l'étranger du réveil de la nation assoupie :

On nous a mutilés ; mais le temps a peut-être
Fait croître l'ongle du lion.

. . . .

Prenez garde ! — La France, où grandit un autre âge,
N'est pas si morte encor qu'elle souffre un outrage !
Les partis pour un temps voileront leur tableau.
Contre une injure ici tout s'unit, tout se lève,

Tout s'arme, et la Vendée aiguisera son glaive
Sur la pierre de Waterloo....

Que l'Autriche en rampant de nœuds vous environne,
Les deux géants de France ont foulé sa couronne!
L'histoire, qui des temps ouvre le Panthéon,
Montre empreints aux deux fronts du vautour d'Al-
[lemagne
La sandale de Charlemagne,
L'éperon de Napoléon.

Allez! — Vous n'avez plus l'Aigle qui, de son aire,
Sur tous les fronts trop hauts portait votre tonnerre;
Mais il vous reste encor l'oriflamme et les lis.
Mais c'est le coq gaulois qui réveille le monde;
Et son cri peut promettre à votre nuit profonde
L'aube du soleil d'Austerlitz!

Une fois évoqué par le poète, le souvenir de Napoléon devait pendant longtemps hanter son imagination. Nous aurons à expliquer plus loin l'évolution très naturelle des idées politiques et religieuses de Victor Hugo. Nous voyons déjà que, chez lui comme chez tous les hommes de son temps, le libéralisme a commencé par l'admiration de la légende impériale et par le regret d'un passé dont l'éloignement avait déjà presque effacé les misères et les tristesses.

CHAPITRE II.

AGE VIRIL ET VIE PUBLIQUE.

La réputation venait à Hugo, et il n'en était plus réduit à colporter ses manuscrits chez des libraires dédaigneux. L'acteur Talma s'offrit à jouer un rôle dramatique écrit par l'auteur de *Bug-Jargal*, de *Han d'Islande*. Le poète entreprit son *Cromwell* (1). Talma mourut avant que l'œuvre fût finie ; l'espoir d'une représentation immédiate s'en allait avec lui. Victor Hugo, renonçant à l'idée de porter le drame à la scène,

(1) La démonstration de M. Biré, tendant à prouver que Hugo n'aurait jamais reçu d'encouragements de Talma, et que *Cromwell* n'aurait pas été écrit en vue du théâtre, n'est pas assez probante pour nous détourner de suivre, ici comme ailleurs, les affirmations de Hugo.

le développa tout à son aise. Il écrivit une préface, où ses théories dramatiques se trouvaient exposées, et le livre parut en décembre 1827. Il souleva les applaudissements des uns, les clameurs irritées des autres. Ce fut le signal de la guerre littéraire entre les romantiques et les classiques. Victor Hugo fut reconnu le chef de l'école nouvelle ; autour de lui se rangèrent tous les soldats pleins de talent dont se composa le groupe appelé le cénacle : Alfred de Vigny, les deux Deschamps, Sainte-Beuve, Alfred de Musset, alors à ses débuts, Théophile Gautier. Mérimée, l'illustre conteur, allait de ce groupe littéraire au groupe des politiques, où dominaient les figures de Benjamin Constant, de Stendhal (Henri Beyle). Il y présenta Victor Hugo.

Au mois de janvier 1829 parurent les *Orientales*. L'impression que produisit ce volume de vers, musical comme une riche symphonie, coloré comme le chef-d'œuvre d'un peintre, fut immense. C'était un nouveau monde poétique, dont la flore éblouissante ou la faune monstrueuse surgissaient tout à coup devant les regards des lecteurs. Quelques jours après, au mois de février, paraissait ce récit en prose, d'une émotion poignante jusqu'à la souffrance, le *Dernier jour d'un condamné*. La même main qui venait de jeter au public une œuvre lyrique

et un pamphlet, apportait un drame. *Marion De Lorme* fut refusé par la censure, et le poète ne put obtenir ni du ministre, M. de Martignac, ni du roi Charles X, qu'il visita à ce sujet, le retrait de l'interdiction jetée sur une œuvre où l'on peignait un roi de France avec les couleurs peu flatteuses de la vérité. Faute de pouvoir produire cet ouvrage dramatique, Victor Hugo en donna un second ; le 25 février 1830, *Hernani* fut représenté au Théâtre-Français. Nous reviendrons sur cette œuvre capitale ; il faut rappeler ici l'effet prodigieux qu'elle produisit sur les contemporains. *Hernani* fut pour eux ce que fut le *Cid* pour la génération qui versa d'héroïques pleurs aux premiers vers tragiques de Corneille.

Entre la représentation d'*Hernani* et celle de *Marion De Lorme*, qui eut lieu après la chute des Bourbons, le 11 août 1831, au théâtre de la Porte Saint-Martin, Victor Hugo publia le grand roman de *Notre-Dame de Paris* et le poème des *Feuilles d'automne*. Le roman a gardé l'immortelle saveur de la poésie ; le poème eut, dès le premier jour, la vogue d'une œuvre romanesque.

De 1832 à 1836, Victor Hugo produisit quatre drames : *Le Roi s'amuse*, interdit par le pouvoir royal sous prétexte d'immoralité, et qui n'eut qu'une représentation, puis *Lucrèce*

Borgia, *Marie Tudor*, *Angelo*, œuvres dramatiques écrites en prose ; un nouveau pamphlet sous forme de récit, *Claude Gueux ;* un quatrième recueil de vers, les *Chants du Crépuscule ;* un volume de critique sous le titre de *Littérature et Philosophie mêlées;* un opéra tiré de *Notre-Dame de Paris*, *la Esméralda*. De l'été de 1837 au printemps de 1840, il donna un drame, *Ruy-Blas*, et deux recueils de poésies lyriques, *les Voix Intérieures*, *les Rayons et les Ombres*. Le 2 juin 1841, il prononçait son discours de réception à l'Académie française. Il n'y entrait qu'après avoir échoué trois fois, et s'être vu préférer des littérateurs comme Cabaret-Dupaty, le comte Molé, et Flourens.

L'année 1843 fut marquée par un grand échec littéraire de Victor Hugo, et par le premier de ces revers douloureux qui devaient affliger sa vie en le frappant successivement dans ses plus chères affections. La trilogie dramatique des *Burgraves* fut représentée au Théâtre-Français, et tomba devant l'indifférence d'un public à qui la curieuse banalité des intrigues et des imbroglios de Scribe suffisait. La chute de la pièce eut lieu au printemps. Le poète l'oubliait dans la joie d'un mariage récent entre sa fille Léopoldine et Charles Vacquerie, frère de l'éminent

écrivain qui écrira *Jean Baudry*, les *Funérailles de l'honneur,* et *Profils et Grimaces.* Par une admirable matinée d'automne, les jeunes mariés montèrent en bateau à Villequier, sur la Seine. Quelle fatalité s'abattit sur ce couple heureux? On ne retrouva que deux cadavres.

Il y eut à ce moment de l'existence si vaillante de Hugo quelques heures découragées. Le poète laissa échapper plus d'une parole d'amertume ; il eut même l'idée d'abandonner son labeur d'écrivain. Afin d'échapper à l'égoïste contemplation de ses douleurs intimes, il jugea opportun de se mêler à la vie politique, dont jusqu'alors il n'avait été que le spectateur passionnément attentif, et généreusement ému.

On aurait pu d'avance déterminer sa ligne de conduite. Il avait manifesté ses opinions dès l'année 1835 en rédigeant le programme du journal *la Presse*, que fondait Emile de Girardin. Il voyait dans la monarchie constitutionnelle et élue par le peuple une sorte de régime transitoire entre la monarchie absolue qui avait fait son temps et la souveraineté du peuple, pour laquelle les temps n'étaient pas encore venus. Il croyait à la mission sociale du poète : il assimilait l'inspiration poétique à une sorte de conscience supérieure, d'instinct infail-

lible dont la voix devait avertir les faibles de leurs droits, les forts de leurs devoirs. A ses yeux, le poète avait un rôle auguste à remplir, et comme un sacerdoce à exercer. Il devait prêcher la justice et faire appel à la clémence. C'est ainsi que, le 12 juillet 1839, à minuit, la veille même de l'exécution de Barbès, Victor Hugo s'introduisait aux Tuileries et faisait remettre au roi Louis-Philippe sa première demande de grâce, à laquelle tant d'autres devaient succéder :

Par votre ange envolée ainsi qu'une colombe !
Par ce royal enfant, doux et frêle roseau !
Grâce encore une fois ! grâce au nom de la tombe !
Grâce au nom du berceau !

Dans l'espoir de servir plus efficacement les misérables de tout ordre, Victor Hugo accepta d'être présenté à la cour ; il eut des entrevues avec le roi ; il reçut, sans l'avoir brigué, le titre de pair de France. Son action politique, servie par un grand talent oratoire, se marqua dans la Chambre haute par plusieurs discours restés fameux. De 1846 à 1848, Victor Hugo défendit les intérêts et l'indépendance des auteurs, en définissant les limites de la propriété littéraire que Voltaire avait tant contribué à établir ; il éleva la voix en faveur de la Pologne

opprimée, il soutint avec un patriotique bon sens le projet de défense du littoral français ; il céda à un sentiment de dangereuse pitié, il obéit à une maxime de libéralisme maladroit dont, à vrai dire, il fit bientôt l'expiation, en demandant pour les Bonaparte le droit de rentrer dans la patrie française. Il justifia ce qu'il avait dit du sens prophétique des poètes en signalant le danger que faisait courir à l'ordre social l'oppression des classes laborieuses. Les sceptiques qui virent peu après les feux de l'émeute rayer les rues de Paris soulevé, durent regretter d'avoir souri et répété le mot de Charles X : « ô poète ! », le jour où le poète en effet, avec sa puissance d'images, leur montrait ce fond d'humanité formé par les générations déshéritées ouvrant brusquement un abîme où tout ce qui semblait inébranlable courait risque de s'engloutir.

La dynastie des Orléans s'effondra au mois de février 1848. Elu représentant du peuple à Paris le 5 juin, Victor Hugo eut le courage de ne pas flatter la démagogie. Il combattit la mesure des *ateliers nationaux*, et, une fois de plus, il sembla prédire l'avenir en montrant le danger qu'il y aurait à transformer les ouvriers « en prétoriens de l'émeute au service de la dictature. » Après avoir, en quelque sorte,

montré à la liberté ses bornes naturelles, il la défendit sous toutes les formes et parla successivement pour la liberté de la presse, pour la levée de l'état de siège, pour l'abolition de la peine de mort, pour le maintien des subventions littéraires et artistiques, enfin pour le projet d'achèvement du palais du Louvre, qui était, selon lui, une demeure désignée pour l'Institut.

Les élections faites en mai 1849 envoyèrent Victor Hugo à l'*Assemblée législative* en qualité de représentant de Paris. Son libéralisme s'accentua davantage, et, à partir de ce moment, il fut le républicain qu'il est toujours resté. A partir de ce moment aussi, il tourna toute son attention vers le problème social, et affirma qu'on devait en chercher, qu'on pouvait en trouver la solution. « Je suis de ceux, disait-il, qui pensent et espèrent qu'on peut supprimer la misère. » Sa part dans les travaux de cette seconde Assemblée fut très active. Il prit la parole sur la question de la liberté de l'enseignement, sur celle du suffrage universel, sur celle de la revision de la Constitution. Il s'éleva contre le châtiment de la déportation avec la même éloquence qu'il avait mise à flétrir la peine de mort. Il dénonça aux représentants du pays les projets latents du prince Bonaparte, protesta contre la dotation qu'il réclamait, et prit déjà vis-à-vis

du conspirateur une attitude de défiance que le coup d'État ne devait pas tarder à justifier.

Le 2 décembre, Victor Hugo dicta au député Baudin, qu'il retrouva mort le lendemain à la barricade du faubourg Saint-Antoine, la mise hors la loi du prince Louis Bonaparte. Il fut traqué, mais le dévouement de ses amis réussit à le soustraire aux poursuites. Il ne quitta Paris que quand la lutte fut consommée; il s'était montré à plusieurs barricades, rue Montorgueil, rue Mauconseil, rue Tiquetonne; il avait le droit de chercher dans l'exil un refuge contre de plus odieux châtiments. Il trouva un premier asile à Bruxelles, où il écrivit l'*Histoire d'un crime*. La publication de ce livre, retardée vingt-cinq ans, trouvera sa place naturelle le jour où une autre République sera minée par des conspirations dites d'ordre moral et menacée d'un nouveau coup d'Etat. La Belgique se fit un triste honneur de rejeter le proscrit : on imagina une loi, la loi Faider, pour expliquer ce regain de persécution. Le 5 août, après avoir traversé Anvers, et touché en Angleterre, Victor Hugo débarqua sur le roc des îles anglo-normandes.

CHAPITRE III.

EXIL ET VIE CONTEMPLATIVE ; RETOUR MOMENTANÉ A LA VIE POLITIQUE.

Parti pour l'exil vers le milieu de décembre de l'année 1852, Victor Hugo ne rentrera en France qu'à la chute du régime impérial, le 4 septembre 1870, jour anniversaire de la mort de sa fille Léopoldine. En quittant son pays, Victor Hugo était l'un des trois ou quatre grands poètes de son temps ; en y rentrant, il était l'un des trois ou quatre grands poètes de tous les âges. Ce n'est plus au-dessus des Lamartine, des Vigny, des Musset qu'il semblait s'élever; c'est à côté et au niveau d'Homère, de Dante, de Shakespeare.

Le bienfait de la solitude avait opéré cette

transformation. Il est bon pour les hommes de pensée de se trouver, à un certain moment de l'existence, jetés, par les événements ou par leur propre volonté, en dehors des agitations de la foule. L'Américain Emerson, poète aussi, a rendu cette idée par une image expressive. Selon lui, ce qui par-dessus tout élève, agrandit l'esprit du penseur, c'est de s'asseoir à l'écart, comme le sphinx des sables, et de « regarder s'écouler un lông lustre pythagoricien. » C'est dix-huit années, une grande partie de l'existence humaine, que Victor Hugo a passées en face de la mer inspiratrice, et pendant ce temps de paix, de contemplation, de loisirs studieux, il a produit ses plus admirables ouvrages.

L'année 1853 vit paraître *les Châtiments*. Le poète habitait alors à Jersey, dans cette maison de Marine-Terrace à toit plat, à balcons, protégée par un long mur, qu'à certains jours franchissait l'écume des vagues. Expulsé de Jersey, il se réfugia à Guernesey, où il s'installa dans Hauteville-House. Ce séjour a été bien souvent décrit. Au-dessus de la maison meublée curieusement, à l'antique, s'élevait le *look-out*, une chambre vitrée, sorte d'observatoire, de fenêtre ouverte sur les quatre points de l'horizon. C'est là que le poète venait s'exalter au spectacle toujours nouveau, toujours émouvant de l'Océan

et du ciel agités ou paisibles. C'est là que sont nés vingt chefs-d'œuvre. C'est là que l'idée de presque tous les écrits parus même après le retour en France est venue à Victor Hugo. Plus d'un intime a pu lire, au début de l'exil, sur les cahiers du grand écrivain, les titres d'œuvres publiées près de trente ans plus tard, comme les *Quatre vents de l'Esprit*, comme *Torquemada*.

Aux *Châtiments*, chef-d'œuvre issu des circonstances, succédèrent les *Contemplations*, œuvre mûrie avec lenteur, et dont certaines parties remontaient à plus de vingt ans en arrière. Victor Hugo a donné des *Contemplations* cette définition qui dit tout : les Mémoires d'une âme.

L'amnistie offerte aux proscrits par le régime impérial fut repoussée par Victor Hugo. Tout le monde a répété son vers devenu proverbial :

Et s'il en reste qu'un, je serai celui-là.

Il a exprimé les raisons de son refus dans cette autre formule : « Quand la liberté rentrera, je rentrerai. » Sa pensée continuait à franchir le détroit qui le séparait de la terre natale. Il envoyait le meilleur de lui-même à ses compatriotes. Mais le public banal et la presse vénale, que les *Châtiments* venaient d'irriter, que les *Contem-*

plations n'avaient pu émouvoir, étaient incapables de s'émerveiller devant ce prodige de résurrection qui s'appelle la *Légende des siècles.* Jeté en dehors de la patrie française, Victor Hugo se fit concitoyen de tous les pays, comme il s'était déjà fait contemporain de tous les âges. Par delà les mers, il tendait la main à Garibaldi et lui prêtait, à défaut d'épée, l'appui des souscriptions. Il élevait la voix en faveur de John Brown ; il arrachait au gibet les condamnés de Charleroi ; il répondait au Russe Herzen ; il réconfortait les proscrits de toute nation, tournés vers lui, comme vers une étoile. Enfin il tirait de son cœur ému les *Misérables*, ce roman colossal qui devait exciter l'admiration de la France, de l'Europe et du monde.

Son fils François-Victor travaillait à une œuvre restée unique dans son genre, la traduction complète et littérale de Shakespeare. Un an avant que cette traduction parût, Victor Hugo donna, en guise de préface, tout un volume en prose, l'étude critique intitulée *William Shakespeare*. En 1865 parurent les *Chansons des rues et des bois*, recueil lyrique qu'on a défini heureusement « le printemps qui fait explosion. »

En 1866 parut le roman des *Travailleurs de la mer*, moins vaste, mais aussi puissant et plus parfait que les *Misérables*. Et au moment où l'au-

teur semblait le plus absorbé par les fantômes que créait, qu'animait son imagination, il ressentait l'émotion de toutes les grandes choses qui se faisaient en Europe au nom du droit et de la justice pour le bonheur ou l'honneur de l'humanité. Il était de la commission chargée d'élever une statue au philanthrope Beccaria; il envoyait l'hommage de ses vers au centenaire de Dante; il demandait au gouvernement britannique la grâce des rebelles d'Irlande ou fenians, et il était assez heureux pour l'obtenir; il demandait vainement aux Mexicains révoltés la grâce de leur roi détrôné, Maximilien.

La renommée littéraire de Victor Hugo était une renommée européenne, universelle. Quand la France convia l'univers entier à venir dans les murs de Paris, à l'occasion de l'exposition de 1867, elle s'adressa au proscrit pour écrire les premières pages d'un livre auquel une élite d'écrivains français collabora. Les Parisiens eurent la surprise de trouver au bas de la préface de *Paris-Guide* le nom de Victor Hugo. Il n'en fallut pas davantage aux directeurs de théâtre pour s'attacher aussitôt à remonter ses pièces. Un vent d'opposition à l'Empire commençait à s'élever. La reprise d'*Hernani* à la Comédie-Française, le 20 juin, provoqua des acclamations d'enthousiasme. L'Odéon préparait, de son côté,

une reprise de *Ruy Blas*. Le gouvernement s'inquiéta. Il interdit la représentation de *Ruy Blas*, et fit retirer *Hernani* de l'affiche.

L'année suivante fut affligée par des deuils domestiques. Victor Hugo vit mourir son premier petit-fils, et il perdit sa femme.

En 1869, il envoyait un nouveau roman, *l'Homme qui rit*, pour servir de feuilleton à un journal nouveau, *le Rappel*, fondé par les deux fils du poète, avec la collaboration d'Henri Rochefort, d'Auguste Vacquerie, de Paul Meurice. Ce journal fut un des béliers qui ébranlèrent l'absolutisme impérial. L'année d'après, le plébiscite eut lieu. La guerre avec la Prusse fut déclarée; les défaites se succédèrent; la révolution du 4 septembre détrôna « l'homme de décembre, » et Victor Hugo vint réclamer sa place sur le sol de la patrie envahie. Il rentra dans la capitale assez tôt pour assister au siège. Le 20 octobre, une édition des *Châtiments* paraissait à Paris; les droits d'auteur du premier tirage furent offerts à la souscription pour les canons. Deux lectures publiques du livre eurent lieu aux théâtres de la Porte-Saint-Martin et de l'Opéra. Avec le produit des places on fit deux canons, le *Victor Hugo* et le *Châtiment*. « Usez de moi comme vous voudrez pour l'intérêt public, disait le poète ; dispensez-moi comme

l'eau. » Il s'est dépeint lui-même, dans cette page de l'*Année terrible* écrite le 1er janvier 1871 :

Enfants, on vous dira plus tard que le grand-père
Vous adorait ; qu'il fit de son mieux sur la terre,
Qu'il eut fort peu de joie et beaucoup d'envieux,
Qu'au temps où vous étiez petits il était vieux,
Qu'il n'avait pas de mots bourrus ni d'airs moroses,
Et qu'il vous a quittés dans la saison des roses ;
Qu'il est mort, que c'était un bonhomme clément ;
Que, dans l'hiver fameux du grand bombardement,
Il traversait Paris tragique et plein d'épées,
Pour vous porter des tas de jouets, des poupées,
Et des pantins faisant mille gestes bouffons ;
Et vous serez pensifs sous les arbres profonds.

Il faut relire aussi la pièce qui a pour titre : « Lettre à une femme. Par ballon monté, 10 janvier ». Elle rend à la fois la physionomie du siège et l'état d'âme du poète, qui était venu communiquer aux assiégés sa flamme d'héroïsme.

. . . .

Moi, je suis là, joyeux de ne voir rien plier.
Je dis à tous d'aimer, de lutter, d'oublier,
De n'avoir d'ennemi que l'ennemi ; je crie :
« Je ne sais plus mon nom, je m'appelle Patrie ! »
Quant aux femmes, soyez très fière, en ce moment
Où tout penche, elles sont sublimes simplement.

Ce qui fit la beauté des Romaines antiques,
C'étaient leurs humbles toits, leurs vertus domes-
[tiques,
Leurs doigts que l'âpre laine avait faits noirs et durs,
Leurs courts sommeils, leur calme, Annibal près des
[murs,
Et leurs maris debout sur la porte Colline.
Ces temps sont revenus. La géante féline,
La Prusse tient Paris, et, tigresse, elle mord
Ce grand cœur palpitant du monde à moitié mort.
Eh bien ! dans ce Paris, sous l'étreinte inhumaine,
L'homme n'est que Français et la femme est Romaine.
Elles acceptent tout, les femmes de Paris,
Leur âtre éteint, leurs pieds par le verglas meurtris,
Au seuil noir des bouchers les attentes nocturnes,
La neige et l'ouragan vidant leurs froides urnes,
La famine, l'horreur, le combat, sans rien voir
Que la grande patrie et que le grand devoir ;
Et Juvénal au fond de l'ombre est content d'elles.

Après le siège, le Tyrtée de Paris vaincu fut envoyé à l'Assemblée nationale par plus de deux cent mille voix. Son attitude l'y rendit vite impopulaire. Il parla contre la paix ; il demanda que les députés d'Alsace-Lorraine gardassent leur siège de représentants ; il protesta contre le transfert du gouvernement hors de Paris. Il souleva de tels orages, que, le 8 mars, après avoir longtemps occupé la tribune au milieu du tumulte, il donna sa démission de député. Mais, en renonçant à son mandat, il n'abandonnait

pas la défense de ce qui lui semblait la vérité.

Un mois après la perte de son fils Charles, qui mourut à Bordeaux le 13 mars, d'une rupture d'anévrisme, Victor Hugo, retenu à Bruxelles par les intérêts de ses petits-enfants dont il fallait régler la succession, apprenait par les journaux les tragiques horreurs de la guerre civile, et une fois de plus il poussait son superbe appel à la concorde, à la clémence. Le 15 avril, dans la pièce intitulée *Un cri,* il disait :

Combattants! combattants! qu'est-ce que vous voulez?
Vous êtes comme un feu qui dévore les blés,
Et vous tuez l'honneur, la raison, l'espérance!
Quoi! d'un côté la France et de l'autre la France!
Arrêtez! c'est le deuil qui sort de vos succès.
Chaque coup de canon de Français à Français
Jette — car l'attentat à sa source remonte —
Devant lui le trépas, derrière lui la honte.
Verser, mêler, après Septembre et Février,
Le sang du paysan, le sang de l'ouvrier,
Sans plus s'en soucier que de l'eau des fontaines!
Les Latins contre Rome et les Grecs contre Athènes!
Qui donc a décrété ce sombre égorgement?

Dans la pièce intitulée *Pas de représailles*, une semaine après, il protestait, avec une éloquence admirable, contre la loi du talion :

Non, je n'ai pas besoin, Dieu, que tu m'avertisses;
Pas plus que deux soleils je ne vois deux justices;

Nos ennemis tombés sont là ; leur liberté
Et la nôtre, ô vainqueurs, sont la même clarté.

. . . .

Quoi ! bannir celui-ci, jeter l'autre aux bastilles !
Jamais ! Quoi ! déclarer que les prisons, les grilles,
Les barreaux, les geôliers et l'exil ténébreux,
Ayant été mauvais pour nous, sont bons pour eux !
Non, je n'ôterai, moi, la patrie à personne ;
Un reste d'ouragan dans mes cheveux frissonne.
On comprendra qu'ancien banni je ne veux pas
Faire en dehors du juste et de l'honnête un pas ;
J'ai payé de vingt ans d'exil ce droit austère
D'opposer aux fureurs un refus solitaire
Et de fermer mon âme aux aveugles courroux ;
Si je vois les cachots sinistres, les verrous,
Les chaînes menacer mon ennemi, je l'aime,
Et je donne un asile à mon proscripteur même ;
Ce qui fait qu'il est bon d'avoir été proscrit.
Je sauverais Judas si j'étais Jésus-Christ.

La même voix, qui cherchait à fléchir par avance les rigueurs des assiégeants, flétrit, le jour venu, le stupide vandalisme des assiégés qui renversaient la colonne Vendôme et mettaient le feu aux merveilleux monuments de Paris.

Si la Prusse, à l'orgueil sauvage habituée,
Voyant ses noirs drapeaux enflés par l'aquilon,
Si la Prusse, tenant Paris sous son talon,
Nous eût crié : — Je veux que vos gloires s'enfuient.
Français, vous avez là deux restes qui m'ennuient,

Ce pilastre d'airain, cet arc de pierre ; il faut
M'en délivrer ; ici, dressez un échafaud,
Là, braquez des canons ; ce soin sera le vôtre.
Vous démolirez l'un ; vous mitraillerez l'autre.
Je l'ordonne. — O fureur ! comme on eût dit : Souf-
[frons !
Luttons ! C'est trop ! ceci passe tous les affronts !
Plutôt mourir cent fois ! nos morts seront nos fêtes !
Comme on eût dit : Jamais ! jamais !
Et vous le faites !

Ces vers étaient écrits à la date du 6 mai dans la pièce qui a pour titre *Les deux trophées*. Dans *Paris incendié* éclataient d'autres reproches non moins indignés.

O torche misérable, abjecte, aveugle, ingrate !
Quoi ! disperser la ville unique à tous les vents !
Ce Paris qui remplit de son cœur les vivants,
Et fait planer qui rampe et penser qui végète !
Jeter au feu Paris comme le pâtre y jette,
En le poussant du pied, un rameau de sapin !
. . . .
Pour qui travaillez-vous ? où va votre démence ?

Mais, tout en répudiant le crime, le poète avait encore plus de pitié que de haine pour les criminels ; il leur accordait le bénéfice des circonstances atténuantes, l'ignorance, la misère, l'inconscience :

Non, vous les égarés, vous n'êtes pas coupables !
Le vénéneux essaim des causes impalpables,
Les vieux faits devenus invisibles vous ont
Troublé l'âme, et leur aile a battu votre front ;
Vous vous êtes sentis enivrés d'ombre obscure ;
Le taon vous poursuivait de son âcre piqûre,
Une rouge lueur flottait devant vos yeux,
Et vous avez été le taureau furieux.
J'accuse la misère, et je traîne à la barre
Cet aveugle, ce sourd, ce bandit, ce barbare,
Le Passé ; je dénonce, ô royauté, chaos,
Les vieilles lois d'où sont sortis les vieux fléaux.

Il fit plus que de solliciter la clémence pour les vaincus ; il leur offrit un asile, pour protester contre l'attitude du gouvernement belge qui leur refusait le titre de réfugiés politiques. Lui-même fut expulsé, après avoir vu sa maison assaillie et ses fenêtres lapidées par la jeunesse réactionnaire. Il revint en France, et dès que le journal *le Rappel* reparut, il y écrivit un mot que personne n'osait encore prononcer : amnistie.

CHAPITRE IV.

VIEILLESSE MAJESTUEUSE ET FÉCONDE.

Victor Hugo atteignait ses soixante-dix ans. Chez la plupart des hommes, cet âge est celui du repos absolu, et, trop souvent, de la caducité. Pour le grand poète, ce fut comme le début d'une renaissance, et pendant treize années encore, il n'a cessé de produire, pareil à ces chênes plusieurs fois séculaires, dont le tronc usé et dévoré menace ruine, mais dont la cime continue à verdir sous l'influence d'une sève circulant comme par miracle à travers les puissants rameaux.

L'*Année terrible*, qui avait été écrite au jour le jour entre le mois d'août 1870 et le mois de

juillet 1871, parut au printemps de 1872. Certains vers, qui avaient été supprimés à cause de l'état de siège, furent rétablis dans les éditions ultérieures. En septembre 1873, Victor Hugo ajoutait à son livre une dernière page admirable d'émotion patriotique, et dont un seul vers ne saurait être retranché, la *Libération du territoire.* Aucune pièce ne justifie mieux ce que l'ancien proscrit Eugène Despois écrivait de l'*Année terrible* à son apparition : « Et maintenant, ô nos vainqueurs, vous avez conquis des milliards, des provinces, et les fracas des triomphes ; il ne vous manque parmi tout cela qu'un rien, une superfluité, un accessoire, je veux dire un poète qui chante vos victoires comme nous en avons un pour pleurer nos désastres. »

Le besoin d'oublier les tristesses et les hontes de l'heure présente poussa le poète à regarder vers ce passé si glorieux où la France tenait tête à l'Europe coalisée ; il se consola en remuant les souvenirs

De tous nos ouragans, de toutes nos aurores,
Et des vastes efforts des Titans endormis.

A la fin de l'année 1874, le grand roman, ou, pour mieux dire, l'épopée en prose de *Quatre-*

vingt-treize paraissait. Ce livre avait été écrit en cinq mois et vingt-sept jours.

Le 30 janvier 1875, Victor Hugo était repris par les occupations de la politique. Un siège de sénateur lui était offert par les électeurs de Paris. Ce fut pour lui l'occasion de réunir les écrits de la seconde et de la troisième série des *Actes et paroles*. Ces écrits furent publiés avec les sous-titres *Pendant l'exil*, *Depuis l'exil*.

Le 26 février 1877, Victor Hugo donnait les deux volumes de la *Seconde légende des siècles*, et, le 14 mai, l'*Art d'être grand-père*. Le poète achevait à peine de parler, que le politique reprenait la plume pour conjurer les périls du présent en achevant le récit toujours frémissant des attentats passés. Le 1er octobre, l'*Histoire d'un crime* sortait des presses, et contribuait à faire avorter une conspiration. La suite de l'ouvrage parut au printemps de l'année suivante.

D'avril 1878 à octobre 1880, Victor Hugo écrivit quatre poèmes qui forment comme les quatre parties d'un système philosophique dont nous donnerons ailleurs l'explication aisée. Ces poèmes ont pour titres *le Pape*, *la Pitié suprême*, *Religions et Religion*, *l'Ane*.

Il semblait que la source fût épuisée. Comme si le poète eût abdiqué, on fêta triomphalement l'anniversaire de sa 80e année. Vivant, on l'ho-

nora comme le plus illustre des morts. On avait déjà célébré la cinquantaine d'*Hernani*, et renouvelé à ce propos les ovations que Paris fit à Voltaire à l'occasion de la pièce d'*Irène*. On dépassa de beaucoup ces hommages le jour anniversaire de la 80e année du poète. Mais cette manifestation, si spontanée et si frappante qu'elle fût, le cède encore au spectacle inouï que, trois années plus tard, devaient offrir les funérailles. Pourtant ce ne fut pas une pompe vulgaire que cette démarche de la ville de Paris, venant, par la bouche du préfet de la Seine, Hérold, lire à Victor Hugo le double décret qui attribuait son nom à une rue et à une place de la capitale française.

Victor Hugo répondit à ces honneurs quasi posthumes en donnant une éclatante preuve de vitalité : le même mois de la même année (mai 1881) il publiait les *Quatre vents de l'esprit*, cet ouvrage dont la partie satirique rappelait les *Châtiments*, et par endroits les égalait sans les imiter, dont la partie tragique avait la fraîcheur des premiers drames et rayonnait de la même lumière idéale qu'*Hernani* ou *Marion De Lorme*, dont la partie lyrique semblait neuve après les *Orientales*, les *Feuilles d'automne*, les *Chansons des rues et des bois*, dont la partie épique apportait aux lecteurs et aux poètes à venir

les éléments d'un merveilleux qui égalait, dans sa puissante nouveauté, celui des Milton et celui des Homère.

Un an plus tard, *Torquemada* paraissait, et inaugurait une nouvelle série d'œuvres dont la publication vient seulement de s'achever. Si le *Théâtre en liberté* n'a rien ajouté à l'idée qu'on pouvait se faire des ressources de Hugo dans la fantaisie dramatique, si *Toute la lyre* n'a fait passer sous nos yeux que des impressions déjà ressenties et des images déjà vues, il faut remercier les compagnons d'exil du poète, Auguste Vacquerie et Paul Meurice, d'avoir mis au jour deux puissantes ébauches, *La fin de Satan* et *Dieu*, c'est-à-dire les deux poèmes inédits de cette trilogie dont la *Légende des siècles* était le premier chant.

Victor Hugo est mort à quatre-vingt-trois ans deux mois vingt-six jours, à la date du 23 mai 1885. Il s'en est allé, selon sa prophétie, « dans la saison des roses ». Il repose au Panthéon, où tout un peuple l'a conduit. Jamais triomphe d'empereur n'a égalé la majesté de ces obsèques de poète.

DEUXIÈME PARTIE

LES QUATRE CULTES

CHAPITRE PREMIER.

ROYALISME ET CATHOLICISME. — LIBÉRALISME POLITIQUE ET RELIGIEUX.

Dans cette étude détaillée de la longue et laborieuse vie de Victor Hugo, nous n'avons pas tracé un seul portrait de lui. Mais quel lecteur ne se représente, au seul nom de Hugo, un beau vieillard aux cheveux blancs, droits et serrés, au large front bombé, et comme agrandi par l'effort de la réflexion! Ceux qui ont eu le bonheur d'approcher l'homme, n'oublieront jamais ses yeux, d'une couleur un peu insaisissable, mais singulièrement lumineux et vivants; ils entendent encore, dans leur mémoire, l'accent profond de sa voix au timbre

très pur ; ils resteront toujours sous le charme de sa bonté.

C'est là le Hugo des dernières années, celui du quatrième âge, semblable à quelque aède grec, qui se plaît dans les longs récits : c'est le Hugo des épopées.

Si nous remontions de vingt-cinq ans en arrière, jusqu'au milieu de la période d'exil, nous rencontrerions, sur la grève de Guernesey, un promeneur solitaire, dialoguant avec le vent, avec la houle de la mer, et, comme l'antique orateur, jetant aux flots en rumeur des lambeaux de satire.

Théophile Gautier compare le Hugo de cette époque à un lion. « Son front, coupé de plis augustes, secoue une crinière plus longue, plus épaisse et plus formidablement échevelée.... Ses yeux jaunes sont comme des soleils dans des cavernes, et, s'il rugit, les autres animaux se taisent. »

Cette attitude farouche de l'exilé répond à l'accent des poèmes que lui soufflait alors l'indignation ; il semblait que le charbon dont parle Isaïe eût brûlé ses lèvres, et à voir ses traits comme irréconciliables, on se souvenait des prophètes hébreux.

Trente ans plus tôt, Victor Hugo vient de remporter la grande victoire d'*Hernani*. Son

chef-d'œuvre dramatique a soulevé les acclamations de tout ce qu'on nommait la jeune France. David d'Angers, le statuaire, va sculpter ce visage de poète triomphateur ; il lui donnera la sereine beauté d'un marbre antique ; mais les marbres antiques ne pensent pas ; devant le buste moderne, on devine quel flot d'idées, d'images, de symboles bouillonne sous ce vaste front couronné de lauriers.

Dix ans auparavant, Lamartine, déjà tout rayonnant de gloire, allait visiter Hugo, dont il avait lu et apprécié les premiers vers. « Dans une maison obscure, au fond d'une cour, au rez-de-chaussée, une mère grave, triste, affairée, faisait réciter des devoirs à des enfants de différents âges ; c'étaient ses fils. Elle nous ouvrit une salle basse, un peu isolée, au fond de laquelle un adolescent studieux, d'une belle tête lourde et sérieuse, écrivait ou lisait : c'était Victor Hugo, celui dont la plume aujourd'hui fait l'effroi ou le charme du monde. »

Ces quatre portraits, qui semblent différer si fort, offrent un trait commun qui domine les différences. Le front puissant, les yeux contemplateurs, se retrouvent aussi bien dans les rares lithographies représentant l'auteur des premières *Odes*, que dans les portraits répandus partout du « grand-père », du poète blanchi

par les ans. On pourrait, sans rechercher une symétrie systématique, démontrer que ces quatre portraits, représentant Victor Hugo aux quatre âges de la vie, expriment, en quelque sorte, quatre physionomies morales, traduisent quatre états de l'âme très divers.

A l'époque dont parle Lamartine, le jeune Hugo était bien quelque chose comme un écolier merveilleux, enveloppant de mots à lui la pensée et les sentiments de sa mère la Vendéenne (1). Elevé dans l'horreur de la Révolution, il devait commencer par chanter les deux choses que la Révolution avait renversées, le trône des rois légitimes et l'autel du Dieu des chrétiens. « Le poète, écrit-il, se rappellera toujours ce que ses prédécesseurs ont trop oublié, que lui aussi il a une religion et une patrie. Ses chants célébreront les gloires et les infortunes de son pays, les austérités et les ravissements de son culte. » Victor Hugo est donc, à ce moment, catholique et royaliste. Il unit et confond ces deux religions ; il associe les destinées de la dynastie des Bourbons aux desseins de la Providence ; cette conception de politique céleste lui inspire des vers comme ceux par lesquels il salue la naissance du duc de Bordeaux :

(1) Ici encore je pense que Hugo est plus sûr de ce qu'il dit que M. Edmond Biré de ce qu'il veut lui faire dire. Madame

Le Dieu qui fut enfant avait à notre France
Donné l'enfant qui sera roi.

« Laissons faire le temps, disait, à propos de son fils, le général Hugo : l'enfant est de l'opinion de sa mère ; l'homme sera de l'opinion de son père. » Ce mot, dont l'authenticité a été mise en doute, devait se vérifier, avant que Victor Hugo fût arrivé à la maturité de l'âge ; il devait même cesser d'être vrai, puisqu'après avoir atteint jusqu'aux idées plus ou moins libres de son père, le poète devait de beaucoup dépasser ce niveau. Mais comme la plupart des Français de sa génération, Victor Hugo ne s'est pas élevé sans transition des doctrines aristocratiques de sa jeunesse aux convictions de démocrate qu'il a confessées pendant trente-cinq ans, et qu'il expia même, en France par l'exil, à l'étranger par l'expulsion du lieu d'asile. L'étape intermédiaire a été le libéralisme, c'est-à-dire le retour à l'admiration de la puissance impériale par lassitude et par dégoût d'un régime monarchique sous lequel l'oppression toujours croissante des esprits n'avait plus

Hugo n'avait pas peur des livres, et elle a laissé lire tout le XVIIIe siècle à ses enfants. Cela prouve-t-il qu'elle n'eut pas de piété ? Qui n'a pas connu de très pieuses chrétiennes capables de dire le mot profond de Sophie Hugo : « Les livres n'ont jamais fait de mal ? »

même l'excuse de la gloire. Dès les *Orientales*, le fantôme de Napoléon se dresse devant les yeux du poète, et il lui paraît grandi démesurément, comme par le mirage :

Son pied colossal laisse une trace éternelle
Sur le front mouvant du désert.

Ce n'est encore là qu'une expression d'étonnement, de respectueuse terreur. Dans les *Feuilles d'automne*, l'enthousiasme, longtemps comprimé, éclate :

Napoléon, ce dieu dont tu seras le prêtre.
. . . .
Un roi, sous l'empereur, j'en ai tant vu, des rois !

L'adolescent, dix ans plus tôt, notait les transports du peuple de Paris traînant à force de bras la statue d'Henri IV :

Par mille bras traîné, le lourd colosse roule.
Ah ! volons, joignons-nous à ces efforts pieux.

Le jeune homme, témoin de la révolution de Juillet, s'exalte à la vue de ce même peuple

Crevant l'écharpe béarnaise
Du fer de lance d'Iéna.

Les souvenirs de sa première enfance remontent à son cerveau; il revoit les triomphes de la grande armée ; il ne veut plus se souvenir que des années éblouissantes de l'Empire; il est fasciné, comme la foule, par l'image du conquérant dressé sur la colonne ; il s'imagine que la France nouvelle est assez forte pour oublier Waterloo et Brumaire, pour glorifier uniquement Wagram, Arcole ou Marengo :

La Gloire n'est plus décevante,
Et n'a plus rien dont s'épouvante
La Liberté, sa grande sœur.

Il menace la nouvelle royauté de la secousse populaire qui a jeté l'ancienne à bas :

Songez-y, rois minés, sur qui pèse un passé,
Gros du même avenir peut-être

Et quoique le coq de la Gaule se dresse alors sur le drapeau français, c'est l'aigle romaine que son imagination, obsédée du rêve impérial, y laisse fixée, comme un symbole impérissable.

Au plus haut de la hampe, orgueil des bataillons,
Où pendait cette pourpre envolée en haillons,
L'aigle de bronze reste seule.

Le catholicisme du poète ne s'est pas moins attiédi que sa ferveur royaliste. Celui qui avait commencé par célébrer les pompes du culte, à la façon de Chateaubriand, rappelle le christianisme à l'idéal d'austérité des premiers temps :

Plus de trône dans le saint lieu.
Rien que l'aumône et la prière.
La croix de bois, l'autel de pierre
Suffit aux hommes comme à Dieu.

Déjà même il sent chanceler en lui la foi chrétienne :

Une chose, ô Jésus, en secret m'épouvante,
C'est l'écho de ta voix qui va s'affaiblissant ;

et l'on prévoit que l'heure est proche où le doute philosophique s'affermissant, l'homme ne demandera plus à la tradition évangélique la solution du problème divin, de celui de la destinée. Il tourne alors les yeux vers le livre de la nature : il n'isole plus la créature humaine du reste de la création ; il pressent que dans l'univers, tout vit, tout sent, tout « pense » peut-être, comme l'homme ; il voit surgir l'image idéale d'un Dieu dont la sérénité suprême ne saurait être altérée par notre indignité ni par notre vertu. La dernière pièce des *Rayons et*

les Ombres contient déjà ces vers où Dieu n'est même plus l'être providentiel :

Unique Dieu ! vrai Dieu ! Seul mystère ! seule âme !
Toi qui, laissant tomber ce que la mort réclame,
Fis les cieux infinis pour les temps éternels !
Toi qui mis dans l'éther plein de bruits solennels,
Tente dont ton haleine émeut les sombres toiles,
Des millions d'oiseaux, des millions d'étoiles !
Que te font, ô Très-Haut, les hommes insensés
Vers la nuit au hasard l'un par l'autre poussés,
Fantômes dont jamais tes yeux ne se souviennent,
Devant ta face immense ombres qui vont et viennent !

CHAPITRE II.

LA RELIGION PHILOSOPHIQUE.

Ces vers font pressentir déjà la troisième religion, toute philosophique, de Hugo. Quelque abstrait que devienne ici mon sujet, je crois devoir expliquer jusqu'au bout (en termes simples, s'il se peut) cette évolution morale du poète.

Hugo ne s'est jamais départi de la croyance à un Dieu, à un Dieu créateur. Son système philosophique, tel qu'il s'exprime dans la *Légende des siècles* et déjà dans la pièce des *Contemplations* intitulée « Ce que dit la Bouche d'ombre, » est celui-ci : Dieu crée l'être. Mais, pour le créer, il est obligé de le faire imparfait ; car,

s'il ne lui donnait pas l'imperfection, cet être créé se confondrait avec le Créateur, qui est déjà l'être parfait, et il n'y aurait pas de création distincte.

Donc Dieu fit l'univers, et l'univers distinct de lui, c'est-à-dire imparfait. Et de ce que l'univers existait, le mal exista.

Avant la première faute de l'être créé, tout était lumière, éther éblouissant, essence impondérable et libre :

Tout nageait, tout volait. Or la première faute
Fut le premier poids..................
Le poids prit une forme, et comme l'oiseleur
Fuit emportant l'oiseau qui frissonne et qui lutte,
Il tomba, traînant l'ange éperdu dans sa chute.

L'esprit descendit donc dans l'homme, dans la brute, dans le caillou. En d'autres termes, le mal précipita l'âme dans la matière. Tout ce qui jette une ombre sur le sol est une enveloppe et comme une geôle du mal.

L'échelle d'êtres de plus en plus dégradés sur laquelle nos pieds reposent, et qui descend bien au-dessous de nous, n'est pas brisée au-dessus de nos têtes. Nous remontons jusqu'à l'esprit pur, jusqu'à Dieu par une « ascension sublime, » et les degrés de cette ascension s'appellent « deuil, sagesse, exil, devoir. »

L'âme humaine peut, à son gré, descendre dans les profondeurs du mal, sombrer dans la nuit, s'abîmer dans la pesanteur, ou aspirer à la lumière, remonter vers l'idéal, marcher vers la suprême délivrance.

Elle est libre, mais sollicitée en sens divers par ces deux pouvoirs ennemis, l'ombre et le jour, la pesanteur immonde et l'esprit pur, le mal fatal et le bien absolu. Le duel de ces deux principes opposés remplit la création. Il se poursuit à travers les siècles. Mais cette bataille gigantesque est soumise à la loi du progrès. Le principe du mal, jadis triomphant, perd, chaque jour, quelque avantage. L'histoire est une nuit traversée d'éclairs lumineux: ces éclairs sont les conquêtes du droit, de la justice, de la civilisation. Les tyrans, les criminels, les oppresseurs de toute espèce et de tout rang combattent pour le principe du mal; mais en regard de leurs triomphes et en dépit de leurs efforts, un Solon, un Socrate, un Jésus, un Spinoza surgissent de siècle en siècle; à la lumière de leur sagesse, l'humanité peut voir le chemin parcouru, et, soulevée par l'espérance, elle poursuit sa marche obscure vers un but déjà plus certain.

La créature humaine est libre, et c'est par là qu'elle diffère du reste de la création. L'âme de

l'homme ne voit pas Dieu directement, mais elle en voit le reflet, qui est le bien, et elle peut aller au bien, qui la conduit à Dieu. L'univers voit Dieu directement, et ne peut pas aller à lui. C'est là le châtiment de l'âme déchue qui est emprisonnée dans l'animal, dans la plante, dans le rocher.

Ainsi tout vit, tout souffre, tout voit, tout entend, et tout pense. Et voilà pourquoi, dans cette lutte entre les deux principes du mal et du bien, lutte qu'il décrira dans le présent comme dans le passé, Victor Hugo donnera un rôle actif non pas seulement à l'homme, mais à la nature entière. Voilà pourquoi l'auteur des *Châtiments* mettra dans la rumeur énorme de la mer, dans les cris aigus des oiseaux, dans le bourdonnement indigné des abeilles, dans l'attitude hostile du buisson ou du rocher, les protestations que l'homme ne fait pas entendre. Voilà pourquoi, dans la *Légende des siècles*, lorsque le roi Santos le Roux vient trouver le Cid pour solliciter de cet inflexible vassal une marque d'estime, la jument Babieça « frappe sa litière du pied, » les chiens « tirent leur chaîne et grondent à la porte. » Et quand le monstrueux Tiphaine, le lord sauvage des forêts, acharné à la poursuite d'Angus, le blond adolescent, saisit l'orphelin par les cheveux, et le massacre

avec un rire de fureur, l'aigle d'airain qui surmonte son casque, s'anime, parle, prend à témoin les étoiles du ciel, la neige des monts et les arbres des bois, de la cruauté de cet homme, et puisque les autres hommes n'en font pas justice, il le châtie au nom de la conscience de l'univers.

Et cela dit, ainsi qu'un piocheur fouille un champ,
Comme avec sa cognée un pâtre brise un chêne,
Il se mit à frapper à coups de bec Tiphaine ;
Il lui creva les yeux ; il lui broya les dents ;
Il lui pétrit le crâne en ses ongles ardents,
Sous l'armet d'où le sang sortait comme d'un crible,
Le jeta mort à terre, et s'envola terrible.

Si l'homme est l'être libre, si le bon usage qu'il fera de cette liberté lui assure le bonheur, comment s'étonner que Victor Hugo, parvenu à cette conception de notre destinée, ait eu en horreur tout ce qui lui semblait un obstacle à sa liberté et à celle de ses semblables ? Il était donc naturel qu'il prît en haine les empereurs, les rois, les tyrans souverains, les bourreaux subalternes, qu'il flétrît dans Joss et Zeno, voleurs de couronnes,

La « dégradation du sceptre et de l'épée. »
Et la « main de justice aux cloaques trempée. »

Il fallait bien qu'il maudît, qu'il lapidât d'imprécations la figure atrocement cupide de Ratbert, le tueur d'enfants.

Et comme autrefois il ne séparait pas, dans sa vénération d'adolescent, le trône de l'autel, il les unit dans sa rancune d'homme :

Roi, le trône et l'autel sont le même principe.
Défendons-nous ensemble ; il faut de tous côtés
Du front du peuple obscur chasser les nouveautés.
Sauver l'Eglise, ô roi, c'est vous sauver vous-même.

De là résultent, dans la satire où il flétrit le temps présent, ces attaques parallèles contre le pape et l'empereur, ces agressions simultanées, spontanées et presque irrésistibles contre tout ce qui porte une tiare, une crosse, un rochet, et contre tout ce qui tient le sceptre ou tient pour le sceptre. La même logique, tout abstraite, peu historique, exige que dans les tableaux du passé l'empereur Ratbert commette ses crimes en la compagnie ou même avec la complicité de l'évêque Afranus, et, lorsque Philippe-Auguste demande à Bertrand quel est le moyen de régner, que l'archevêque lui montre le champ de Montfaucon et les gibets chargés de « larves. »

Mais si douloureux que soit chez le poète le sentiment de l'oppression, si violents que soient ses cris de douleur et d'indignation à la vue de

l'iniquité triomphante, il a foi en l'avenir, il croit au progrès, il proclame à l'avance la revanche inévitable du droit; il pressent, par delà l'horizon, l'avènement d'un astre de justice :

Oui, l'énorme avenir de lumière pour tous,
Qui vous rougit le ciel, rois, et qui nous le dore,
Qui vous semble fournaise et qui nous semble aurore,
Nous l'aurons, nous l'avons ! car c'est déjà l'avoir,
C'est déjà le tenir presque, que de le voir.
Et nous l'apercevons, le superbe prodige !

Dès 1853, c'est-à-dire dès la première heure de l'exil, il prédit le réveil de la liberté de la France; et comme la France est la gardienne de « l'Idée, » c'est elle qui une fois de plus présentera au monde le flambeau, et finira par dissiper la nuit universelle.

Ce rêve d'un monde apaisé, affranchi, que de fois Victor Hugo ne l'a-t-il pas tracé depuis, et en quels traits sublimes !

Où va-t-il ce navire ? Il va, de jour vêtu,
A l'avenir divin et pur, à la vertu,
A la science qu'on voit luire,
A la mort des fléaux, à l'oubli généreux,
A l'abondance, au calme, au rire, à l'homme heureux
Il va, ce glorieux navire,

Au droit, à la raison, à la fraternité,
A la religieuse et sainte vérité,

Sans impostures et sans voiles,
A l'amour, sur les cœurs serrant son doux lien,
Au juste, au grand, au bon, au beau..... Vous voyez
Qu'en effet il monte aux étoiles. [bien

La paix, l'amour succéderont au meurtre organisé et à la haine héréditaire :

Les peuples trouveront de nouveaux équilibres ;
Oui, l'aube naît ; demain les âmes seront libres.

Et ce n'est pas les hommes seuls qui sont appelés à s'aimer, sans distinction de frontière ou de race ; l'univers entier évoluera vers le bonheur avec l'humanité :

Les mondes qu'aujourd'hui le mal habite et creuse
Echangeront leur joie à travers l'ombre heureuse
Et l'espace silencieux :
Nul être, âme ou soleil, ne sera solitaire ;
L'avenir, c'est l'hymen des hommes sur la terre,
Et des étoiles dans les cieux.

Le trait dominant de cette philosophie paraît donc être celui-ci : l'âme immortelle, et assurée de parvenir, à travers l'obstacle du mal, jusqu'à la possession du bien suprême.

CHAPITRE III.

LA DOCTRINE POLITIQUE DE LA CLÉMENCE ET LA DOCTRINE RELIGIEUSE DE L'AMOUR.

Cette doctrine une fois acquise, Hugo ne l'a plus modifiée dans son principe ; mais les événements se sont chargés de l'éclairer, à l'heure de la vieillesse, d'une tout autre lumière qu'à l'époque de l'âge mûr. L'âge mûr de Victor Hugo s'est usé dans l'exil, et tous ses écrits de ce temps portent la trace d'une colère ou d'une tristesse trop explicables. Son dualisme ou son manichéisme est pessimiste ; l'ombre y domine ; la lumière ne le raye que par endroits, ou elle n'apparaît que comme une aube très lointaine. Le cœur du poète est noyé et navré de deuil ; son attitude reste hostile, sa strophe ne désarme pas.

Tant que je sentirai, cœur où rien ne mutile
Le fier devoir,
Que le vol d'une strophe irritée est utile
Dans le ciel noir,
Je combattrai !

Mais le recueil qui contient ce serment de haine, consigne également cette proclamation d'oubli :

Orages, passions, taisez-vous dans mon âme !

et Hugo a déjà trouvé cette formule plus qu'évangélique dont ses derniers poèmes seront le développement :

Béni soit qui me hait, et béni soit qui m'aime.

Entre ces deux cris si prodigieusement divers : « *Je combattrai* » et « *Béni soit qui me hait* », que s'est-il passé ? Une révolution dans la vie du poète. Il a retrouvé la France, la France libre. Le foyer natal, où il s'est assis de nouveau, s'est éclairé du sourire des petits-enfants. Ses désirs sont comblés ; il voit réalisés ses plus doux rêves ; il possède

Ces deux bonheurs où tient tout l'idéal possible,
Dans l'âme un astre immense, et dans ma main paisible,
Une petite main.

Cette sérénité intime rayonne ; elle répand sur le monde extérieur un reflet qui le transfigure ; elle donne à l'ignorance, à la misère, à la superstition, à la tyrannie, à toutes les formes du mal, un aspect moins hideux. Le spectacle de ces fléaux n'inspire plus au poète qu'une profonde pitié.

Sois puissant, je te plains. . . . .
Hommes, pardonnez-vous. . . . .
. . . .
Oui, quand même j'ai fait le mal, quand je trébuche
Et tombe, l'ombre étant la cause de l'embûche,
. . . .
Etre absous, pardonné, plaint, aimé, c'est mon droit.

Et cette conception nouvelle sort de l'imagination du poète, comme l'Athena Parthenos du cerveau de l'Olympien, sous la forme ailée, animée, inoubliable d'une femme au front radieux :

Elle avait sur le dos des ailes, et du miel
Sur sa bouche entr'ouverte, et dans ses yeux le ciel.
A des voyageurs las, à des errants sans ombre,
Elle montrait du doigt une route dans l'ombre,
Et semblait dire : on peut se tromper de chemin.
Son regard faisait grâce à tout le genre humain ;
Elle était radieuse et douce ; et, derrière elle,
Des monstres attendris venaient, baisant son aile,
Des lions graciés, des tigres repentants,

Nemrod sauvé, Néron en pleurs : et par instants,
A force d'être bonne, elle paraissait folle ;
Et, tombant à genoux, sans dire une parole,
Je l'adorai, croyant deviner qui c'était.
Mais elle,— devant l'ange en vain l'homme se tait, —
Vit ma pensée et dit : « Faut-il qu'on t'avertisse ?
Tu me crois la Pitié : fils, je suis la Justice. »

Cet idéal de justice ou de pitié, quelle religion le proclamera ? Ce n'est ni une Edda, ni un Véda, ni un Talmud, ni un Koran qui le formule. Toutes ces doctrines, dont la morale est pourtant pure et haute, n'arrivent pas à s'affranchir du fanatisme et à se préserver d'une basse interprétation:

Et dire que la terre est tout entière en proie
Aux affirmations de ces prêtres sans joie,
Sans pitié, sans bonté, sans flambeau, sans raison,
Dont l'ombre, l'ombre, l'ombre et l'ombre est l'horizon.

Est-ce à dire que l'homme ne soit plus responsable du mal qu'il fait, et que la vie morale, avec la mort, s'anéantisse ? Rien n'est plus éloigné des croyances, ou, si l'on aime mieux, des espérances de Hugo que cette idée du néant succédant à la vie :

Rien ! Oh ! reprends ce Rien, gouffre, et rends-nous [Satan !

La liberté ici-bas, la responsabilité au delà : en d'autres termes, la foi en l'âme et en la vie persistante du moi, voilà le roc sur lequel Hugo édifie à son tour sa religion spiritualiste. Quant à la condition d'existence de l'âme, il la place, après tant d'autres, dans l'existence de Dieu, et l'existence de Dieu ne saurait être mise en doute pour celui qui a écrit cette formule très philosophique :

> Je forcerai bien Dieu d'éclore
> A force de joie et d'amour.

Hugo identifie l'idée de Dieu avec les idées de Conscience, de Justice, de Liberté, d'Egalité. Sur ces quatre termes, il y en a au moins un de nouveau. L'ironique Renan, dans une heure de scepticisme, dirait sans doute que Hugo a seulement grossi la liste déjà longue des obscurs synonymes de Dieu.

L'Ane poursuit, sur un autre sujet, le même but que *Religions et Religion* (1). Des observa-

(1) On trouverait dans la pièce de la *Première légende des siècles, Dieu invisible au philosophe*, le germe du poème de l'*Ane*. Le prophète qui sait l'assyrien, l'arabe, le persan, l'hébreu, avoue qu'il ne sait rien. Il cherche vainement dans son réduit,

> « Regardant la sueur des antres dans la nuit, »

l'énigme du néant. On entre dans la forêt, sous les branches sinistres ; l'âne s'arrête court : il a vu le Dieu que cherchait Balaam.

teurs superficiels ont cru que Hugo y faisait le procès à la science. Il serait douloureux de penser que Victor Hugo, le poète ou le prophète du progrès, recule devant la véritable route de la civilisation. Mais au fond, c'est à l'érudition niaise et pédantesque, à la fausse science qu'il en veut. Il voit en elle un auxiliaire de ce qu'il croit la fausse religion, et comme un instrument de dégradation des âmes au service de la tyrannie.

. . . .
En forgeant des pédants, vous créez des valets.

A ces maîtres d'avilissement il veut substituer la grande école de liberté, la sereine et sublime initiatrice qui l'a formé, la nature :

Votre système est vain, votre empirisme est faux.
Ayez donc la charrue avant d'avoir la faux.
Çà, vous figurez-vous, parlons net, camarades,
Qu'on est un vrai docteur pour avoir pris ses grades,
Et qu'on sait quelque chose en sortant de chez vous ?
Que la grande nature, aux bruits vastes et doux,
Belle, n'enseigne rien à l'esprit qu'elle élève ;
Et qu'Adam, ébloui de l'Éden, épris d'Eve,
Attendait, pour que Dieu tout à fait le créât,
Qu'Iblis lui fît passer son baccalauréat ?
Non, la nature au fond pourrait suffire seule ;
Elle sait tout, elle est nourrice, étant aïeule !

Mais cette fausse science elle-même, ce pédantisme, où se perd le sens de la sagesse vraie, le poète les juge ; il ne les maudit pas. Désormais, à ses yeux, tout, même le mal, a son utilité, sa raison d'être ; le faux est comme la base obscure et infime du vrai :

Penche sur ces laideurs ton côté le plus tendre :
C'est par ces noirceurs-là que toi-même es monté.
Dieu ne veut pas que rien, même l'obscurité,
Même l'erreur qui semble ou funeste ou futile,
Que rien puisse, en criant : quoi ! j'étais inutile !
Dans le gouffre à jamais retomber éperdu :
Et le lien sacré du service rendu,
A travers l'ombre affreuse et la céleste sphère,
Joint l'échelon de nuit aux marches de lumière.

Sa métaphysique définitivement édifiée, Hugo a résumé la morale qui en découle dans une sorte de mythe destiné à rendre ces abstractions saisissables pour tous. Il a écrit *Le Pape*. Son imagination grandiose a créé là une figure symbolique, dans laquelle sont rassemblés tous les traits de la vertu idéale dont Dieu ou la conscience éternelle est le type absolu.

Dans ce livre, l'homme, qui est sur terre l'image ou le reflet de Dieu, le Pape commence par répudier toute la grandeur usurpée dont les autres hommes l'ont revêtu ; il abdique son

trône ; il sort de Rome pour rentrer dans l'humanité ; il pénètre dans le synode d'Orient pour reprocher au patriarche et aux évêques d'avoir doré l'autel, trahi le peuple et fait aux souverains le sacrifice de la loi ; il s'introduit dans la mansarde où l'enfant du pauvre meurt de froid et de faim, et il rend la foi au père désespéré en lui donnant la moitié de son pain. Il parcourt les foules, et il y cherche, comme d'autres un trésor, les misères, les maladies, les lèpres de toute sorte ; il se fait un cortège de toutes ces infirmités ; il a sa légion, sa cour de misérables. Il frissonne de sympathie à la vue du troupeau des hommes grelottant comme un parc de brebis dont le tondeur a fait tomber la laine ; il implore pour eux la grâce des vents sans merci. Il veut que dans l'église, ce

« Large espace, enclos
De bons murs, préservé des vents et des tempêtes, »

on range « des lits pour les pauvres. » Il montre la femme condamnée, grosse des œuvres de l'homme, attendant avec terreur cette heure de la délivrance qui doit la rendre à l'échafaud, et il nous fait toucher du doigt l'horreur d'une telle « justice. » Il se jette entre

deux armées qui vont s'entre-tuer pour obéir au caprice des rois, entre deux ennemis qui vont s'entr'égorger, quoique fils de la même France. Il proclame le droit du pauvre à la bonté du riche, le droit du riche à la clémence, à la pitié du pauvre. Il nie le droit du talion. Il proscrit le code barbare qui fait de la mort la sanction des lois. Amour, pitié, paix à tous, voilà le dernier mot de ce *credo* sublime.

C'est bien celui de Hugo vieillissant ; et la religion dans laquelle il est mort, est, à la pitié près, celle qu'il a confessée dans ses écrits et dans ses actes pendant la plus longue, la plus héroïque et la plus féconde moitié de sa vie.

On a vu par quels degrés Victor Hugo s'est élevé de ses opinions héréditaires jusqu'à cette haute conception du monde et de ses éternelles lois. Il n'y a pas à le défendre contre ceux qui croient flétrir cet affranchissement en le traitant d'apostasie. Il éprouvait quelque chagrin de se trouver en dissidence sur certaines graves questions, celle de l'immortalité de l'âme, par exemple, avec plus d'un de ses amis, et notamment de ses amis d'exil : il avait fini par s'arrêter, sur ce point, à une doctrine qui a pour elle un grand penseur contemporain et quelques philosophes celle de l'immortalité facultative, con-

ditionnelle, relative à l'individu (1). Il a exprimé ce dogme hardi par une lumineuse image :

Dante écrit deux vers, puis il sort ; et les deux vers
Se parlent. Le premier dit : — Les cieux sont ou-
[verts !
Cieux ! je suis immortel. — Moi, je suis périssable,
Dit l'autre. — Je suis l'astre. — Et moi le grain de
[sable.
— Quoi ! tu doutes étant fils d'un enfant du ciel !
— Je me sens mort. — Et moi, je me sens éternel ! —
Quelqu'un entre et relit ces vers, Dante lui-même ;
Il garde le premier et barre le deuxième.
La rature est la haute et fatale cloison.
L'un meurt, et l'autre vit. Tous deux avaient raison.

Quoi qu'il en soit de la destinée humaine, et quel que soit ce secret, à jamais scellé, de la mort, il est sûr que les raisons de sentiment, sur lesquelles repose toute la croyance de l'homme à l'immortalité, ne sauraient être exprimées avec plus d'éloquence :

(1) Ce point a été très finement indiqué dans un petit volume de critique, plein de talent, et qui a pour titre « *Profils littéraires*. » L'auteur, Alexandre Philibert, serait un des critiques distingués de ce moment, si la maladie n'avait brusquement arrêté l'effort de cet esprit original. Ni Sully-Prud'homme, si bien loué dans ce livre, ni Ernest Havet, qui a cité de ce jeune *Provincial* une formule sur Pascal, ne contrediront à cet éloge.

Ce n'est point vers la nuit que je crie en avant !
Mourir n'est pas finir, c'est le matin suprême.
Non ! je ne donne pas à la mort ceux que j'aime !
Je les garde, je veux le firmament pour eux,
Pour moi, pour tous, et l'aube attend les ténébreux ;
L'amour, en nous, passants qu'un rayon lointain dore,
Est le commencement auguste de l'aurore ;
Mon cœur, s'il n'a ce jour divin, se sent banni,
Et, pour avoir le temps d'aimer, veut l'infini ;
Car la vie est passée avant qu'on ait pu vivre.
C'est l'azur qui me plaît, c'est l'azur qui m'enivre,
L'azur sans nuit, sans mort, sans noirceur, sans [défaut,
C'est l'empyrée immense et profond qu'il me faut,
La terre n'offrant rien de ce que je réclame,
L'heure humaine étant courte et sombre, et, pour [une âme
Qui vous aime, parents, enfants, toi, ma beauté,
Le ciel ayant à peine assez d'éternité !

Ce spiritualisme est la borne profondément enfoncée, « *alte terminus hærens*, » que la nature très personnelle de Hugo n'a pas pu déplacer et n'a jamais voulu franchir. Il n'entre dans mon dessein ni de l'en louer ni de l'en plaindre. On a le droit et même le devoir de déterminer les limites de sa propre pensée ; dans la pensée d'autrui, exclure ou préférer, c'est par définition ne plus comprendre.

TROISIÈME PARTIE

LES QUATRE INSPIRATIONS

L'INSPIRATION LYRIQUE

CHAPITRE PREMIER.

LES QUATRE FACES DU GÉNIE POÉTIQUE DE VICTOR HUGO. — PRÉDOMINANCE DE LA PUISSANCE LYRIQUE.

Toute symétrie est aisément suspecte. Après les quatre aspects de la vie de Hugo, et les quatre évolutions de sa pensée, quelques lecteurs pourraient être tentés de sourire ou de s'inquiéter, à l'idée qu'il leur faut encore contempler son édifice poétique sous quatre faces. Et, de fait, il peut paraître singulier que, pour mettre au jour plus de cent mille vers, Hugo ait eu besoin ou au contraire ait pu se contenter

de quatre inspirations. Mais cette classification s'impose à nous : Victor Hugo lui-même l'a tracée.

Il compare l'idéal à une croix immense dont les extrémités forment les quatre angles des cieux. Il personnifie la pensée dans l'aigle à quatre ailes : chacune de ses ailes a un nom : ode, drame, iambe, épopée. L'âme du poète ressemble à un sonore instrument dont les cordes sont agitées tour à tour par des souffles venus des quatre points de l'horizon. Chacun de ces « vents de l'esprit » produit une harmonie distincte et donne ainsi naissance à un genre spécial, et toute poésie est lyrique, ou dramatique, ou satirique, ou épique. Parfois pourtant deux souffles se mêlent, et l'œuvre est alors, comme il arrive si souvent chez Hugo, lyrique et satirique en même temps (les *Châtiments*, les *Contemplations*), ou dramatique et épique à la fois (les *Burgraves*). Et le rêve du poète, qui vécut vingt ans au seuil des tempêtes, c'était de rivaliser avec l'ouragan, de faire chanter toutes les voix de l'espace dans un seul écrit, d'inaugurer un concert tout-puissant où résonnât « toute la lyre. »

De ces quatre vents de l'esprit, celui qui le premier a fait frémir l'âme de Hugo, c'est le souffle lyrique. C'est par le chant que le poète

de vingt ans a débuté, et l'on peut dire que ce lyrisme, qui s'est épanché à flots dans les *Odes et Ballades*, les *Orientales*, les *Feuilles d'automne*, les *Chants du Crépuscule*, les *Rayons et les Ombres*, n'a pas cessé de circuler à travers ses autres écrits. Drame, satire, épopée, tout genre poétique dans Hugo est soulevé, transposé, superbement dénaturé par une émotion, par un ébranlement d'images et d'idées qui appartient plus proprement à l'*Ode*. *Hernani* ne vit pas seulement, il vibre ; la satire des *Châtiments* n'est pas empennée comme une flèche qui vole à peine jusqu'au but ; elle a l'aile des oiseaux de mer ; elle plane au-dessus des flots et des écueils ; elle surgit, vers le zénith, dans la lumière. Et l'épopée de la *Légende des siècles* n'est-elle pas traversée de musique comme une tragédie d'Eschyle ou une comédie d'Aristophane ? Rappelez-vous la sérénade de Zéno, la chanson des Aventuriers de la Mer, et le Romancero du Cid Rodrigue de Bivar.

Hugo, toute sa vie, a été un lyrique ; mais, au début de sa carrière poétique, il l'a été plus exclusivement. Dès son premier recueil de vers, il prétendait renouveler le genre, et il avait quelques droits à cette prétention. Dans sa préface datée de décembre 1822, il indique très justement pourquoi l'ode française est restée

monotone et froide. C'est qu'elle est toute faite de procédés, de moyens, pour ainsi dire, extérieurs. On y prodigue l'exclamation, l'apostrophe, le prosopopée. « Asseoir la composition sur une idée fondamentale » tirée du cœur et des entrailles du sujet, « placer le mouvement de l'ode dans les idées plutôt que dans les mots, » rejeter comme des oripeaux usés, fripés, les vaines ressources d'une mythologie que l'on avait cessé d'interpréter, et y substituer l'expression d'un sentiment religieux moins profond qu'exalté, mais moderne du moins, et, par certains côtés, sincère, telle était, dans ses traits essentiels, la doctrine poétique professée, je ne dis pas inventée, à vingt ans par le précoce auteur des *Odes*. Il est juste de rappeler que ces *Odes* venaient à la suite et assez sensiblement au-dessous des premières *Méditations*. Mais, dès le premier coup d'aile, Lamartine était allé presque aussi haut qu'il lui était donné de s'élever : le vol de Hugo s'élargira et montera toujours : l'essor de l'aiglon était hardi déjà ; l'aigle adulte, l'aigle vieilli nous déconcertera et lassera l'admiration par le caprice inouï de ses élans prodigieux, par l'étrange placidité de sa colossale envergure.

Quoi qu'il en soit, les *Odes et Ballades* marquent une date illustre dans l'histoire des lettres

françaises, et il faut en parler avec quelque détail dans une étude sur Hugo. D'ailleurs le poète a eu beau dépasser cet essai : ce premier écrit le révèle. L'être qu'on appelle un homme de génie ressemble à tous les êtres animés, plantes ou bêtes. Le poulain de pur sang, dès qu'il entre dans la prairie, a sa structure et son allure de coursier ; le chêne se reconnaît, lorsque le jet sort à peine du sol, à la première foliole.

CHAPITRE II.

LES ODES ET BALLADES.

La préface de 1822 contient ce mot qui est à lui seul toute une poétique : « La poésie c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout. » Ce premier recueil des *Odes* se réduit en effet à l'expression de quelques sentiments personnels, à la traduction de certains états d'âme. L'enthousiasme pour la cause royaliste s'exhale dans les pièces qui ont pour titre *la Vendée*, *les Vierges de Verdun*, *Quiberon*, *Louis XVII*, *le Rétablissement de la statue de Henri IV*, *la Mort du duc de Berry*, *la Naissance du duc de Bordeaux*, *les Funérailles de Louis XVIII*, *le Sacre de Charles X*. A relire tous ces morceaux de

circonstance, il semblerait que l'ambition du jeune auteur fût d'être adopté comme un héraut du trône aux fleurs de lis, et qu'il y eût surtout en lui l'étoffe d'un « poète-lauréat. » On trouve même qu'il va loin dans cette voie de la louange, et si on l'excuse de définir en ces deux vers la carrière de « Buonaparte » :

Il passa par la gloire, il passa par le crime,
Il n'est arrivé qu'au malheur,

on ne peut guère s'expliquer qu'il arrache à l'usurpateur déchu le prestige de la victoire pour en décorer, à l'occasion d'une promenade aux frontières, le moins belliqueux des Bourbons.

Un catholicisme mystique anime et colore à des degrés divers le dialogue de la Voix et du Siècle qui a pour titre *Vision*, l'ode intitulée *La Liberté* avec l'épigraphe *Christus nos liberavit*, le *Dernier chant*, qui contient ces vers souvent cités :

Le Seigneur m'a donné le don de sa parole.
. . . .
Mes chants volent à Dieu, comme l'aigle au soleil.

Citons encore *la Lyre et la Harpe*, où la Muse

antique et la pensée chrétienne sont mises en regard comme dans un diptyque ; *la Mort de Mademoiselle de Sombreuil,* qui est un hymne à la charité, à la sainteté virginale ; *le Dévouement*, où l'adolescent exalté n'aspire à rien moins qu'au martyre.

Cette religion sent quelque peu la mode, la mode littéraire, celle qu'avait créée Chateaubriand, et qui a suscité Marchangy, mais en revanche influencé Lamartine et Hugo. Pour le poète des *Odes* comme pour son maître l'éloquent prosateur, le christianisme a surtout l'avantage de fournir des sujets de tableaux inédits ; il est la source précieuse du pittoresque. Il ramène la pensée aux fêtes sanglantes de Néron et aux sacrifices humains du cirque impérial ; il rouvre la Bible avec l'Evangile ; il montre au poète, à travers les roseaux du Nil, tous les berceaux prédestinés ; il l'incite à paraphraser le nom presque oublié de Jéhovah.

Si l'accent de l'Ecole ne nous frappait pas en lisant, après soixante ans, la plupart de ces vers, il faudrait le reconnaître au moins dans les pièces où le disciple rend hommage au maître (A Monsieur de Chateaubriand), où l'éphèbe, récemment armé, choisit son frère d'armes (A Monsieur Alphonse de L.) :

Montés au même char, comme un couple homérique,
Nous tiendrons, pour lutter dans l'arène lyrique,
Toi la lance, moi les coursiers.

Mais, où la rhétorique perd ses droits, et où la poésie apparaît avec la fraîche pureté et l'éclat touchant d'une aurore, c'est dans l'expression des vraies intimités. Les souvenirs d'enfance idéalisés par le regret d'une félicité qu'on s'exagère d'autant plus qu'elle ne peut pas revenir ; les impressions de l'heure présente notées avec une fidélité qui sait choisir et un goût du détail précis qui n'exclut pas l'émotion ; le sentiment de la nature en soi uni au sens du paysage ; la contemplation de la terre et de l'air, de la pluie d'été et des merveilles de l'arc-en-ciel qui lui succède, voilà les éléments d'un lyrisme nouveau et incapable de vieillir.

Dans cette poésie nouvelle, la forme était plus neuve que le fond. La pensée n'est pas très puissante encore ; mais le dessin de l'ode est grand ; Hugo ne remplit pas ses sujets comme il le fera dans la suite ; mais il excelle déjà à les circonscrire et à les embrasser. On peut s'en assurer en relisant la pièce des *Deux Iles*. C'est de Bonaparte qu'il s'agit. Le poète veut caractériser sa destinée éblouissante et lamentable. Il imagine de rapprocher l'île qui

a donné naissance au conquérant, et l'île qui lui a servi de cachot, puis de tombe. Il serait puéril de voir dans ce rapprochement une simple antithèse. Nous saisissons déjà, dans sa première expression, la doctrine à la fois philosophique et poétique, le dualisme impérieux, duquel Hugo ne voudra plus se départir : d'une part, l'ascension glorieuse et le versant, pour ainsi dire, lumineux ; de l'autre, la chute écrasante et comme le revers ténébreux de la vie.

Voilà l'idée, prise au cœur du sujet, qui doit dicter le plan de l'ode. Et ce plan peut-il être autre que celui-ci ? Les deux îles : l'île-berceau et l'acclamation des peuples subjugués ; l'île-tombeau et l'imprécation des peuples affranchis. Pour résumer ce double développement dans une synthèse expressive, imagée , le poète cherche un symbole, caractéristique de cette existence. Il compare le géant glorieux et misérable à la montagne : d'en bas, on l'admire avec son vert manteau et sa couronne de nuages ; du sommet, on découvre, non sans effroi , un gouffre obscurci

......de sapins centenaires
Où les torrents et les tonnerres
Croisent des éclairs et des flots.

Cette première image ne rappelle que la des-

tinée de Bonaparte ; en voici une seconde pour traduire en poésie cette idée qu'un tel homme est inoubliable, ne fût-ce que pour les maux qu'il a causés.

Telle, quand une bombe ardente et meurtrière...

Entre ces deux rapprochements, celui du mont sublime et celui de l'obus meurtrier, Hugo aurait mieux fait de choisir : la pièce y eût gagné en unité ; plus tard, cette unité sera sa marque : songez à *Mazeppa*, à la *Conscience*. Mais déjà l'auteur des *Deux Iles* sait conduire l'effort poétique, par un chemin hardi autant qu'arrêté, à son but, et ce but est un point radieux, une image finale, une formule symbolique dont le poème est tout illuminé.

Quant à l'habileté de main du versificateur, elle est déjà incomparable. Jamais, avant l'apparition des *Ballades*, on n'aurait soupçonné que le clavier poétique pût produire de tels effets. L'éclat des rimes, la richesse du vocabulaire, la nouveauté et la hardiesse du rythme, toutes les formes de la virtuosité sont déjà rassemblées dans ces vers de la première heure. Je n'irai pas jusqu'à dire avec l'Anglais Swinburne que la *Chasse du Burgrave* et le *Pas d'armes du roi Jean* « sont, pour

qui les pénètre, une source de délices toujours renouvelée et de gratitude éternelle ; » mais ces tours de force rythmiques, exécutés pour l'édification d'une galerie de rimeurs, et applaudis, comme ils le méritaient, dans le *Cénacle*, nous montrent que Hugo a procédé comme les maîtres musiciens, les Bach et les Beethoven : il s'est cru obligé de posséder à fond tous les secrets de son métier ; il a compris qu'on est malaisément le premier de son art, si l'on n'a pas pour soi la supériorité même de la technique.

CHAPITRE III.

LES ORIENTALES.

Un philosophe a écrit au sujet de Victor Hugo cette formule originale : « l'ampleur de la métaphore est la mesure du génie poétique. » Cela revient à dire que le poète, le poète lyrique surtout, tend à rendre la plupart de ses idées par des images. Entre les deux moyens d'exprimer une idée, le moyen direct ou abstrait, et le moyen emblématique, l'écrivain, qui choisit naturellement le premier, peut être un écrivain de génie, mais il sera toujours un prosateur. Hugo est né avec l'aptitude contraire. Entre l'idée et le symbole de l'idée, il n'hésite pas un instant et il court au symbole. Ses

premiers vers marquent déjà cette horreur de l'abstraction, par laquelle il rompt franchement avec la tradition classique. Dans cette pièce des *Deux Iles* que nous venons d'analyser et dans d'autres du même temps, nous verrions les symboles se multiplier jusqu'à la confusion, en attendant de se développer jusqu'à l'excès. On s'explique que cette passion de l'image ait conduit de bonne heure le poète à la source même des métaphores hardies et des allégories brillantes, et qu'il ait entrepris d'étudier, de peindre ensuite l'Orient.

Il y a plus d'un Orient sur la mappemonde terrestre. Il y en a plus d'un aussi dans le livre de Victor Hugo. Il faut s'attendre à y trouver surtout l'Orient de l'actualité, celui qui hantait à ce moment-là, grâce au journal, grâce au roman, les imaginations même les plus vulgaires, l'Orient qui avait passionné Byron, et fait du viveur un héros, l'Orient de Janina et de Missolonghi, d'Ali-Pacha, de l'évêque Joseph, et du « bon » Canaris. Le poète a été ému, comme toute la jeunesse d'alors, par le départ de Fabvier ; fils de soldat, le bruit que font au loin « les fusils français éveillés de leur long sommeil, » le remplit d'enthousiasme ; il oppose avec mélancolie le magnifique emportement de cette vie d'aventures et de batailles aux

délicates émotions de sa destinée de rêveur :

J'en ai pour tout un jour d'un soupir de hautbois,
D'un bruit de feuilles remuées.

Mais sa pensée franchit l'espace, et cette Grèce, où se joue le drame sanglant de l'émancipation du peuple jadis le plus libre des peuples, il la devine, il la voit, il la met sous nos yeux. Voici Corinthe et son haut promontoire, voici les blancs écueils de l'Archipel, voici la colline de Sparte, ou le torrent de l'Ilyssus, voici l'étang d'Arta, et Mikos, la ville carrée aux coupoles d'étain, et Navarin, la ville aux maisons peintes.

La ville aux dômes d'or, la blanche Navarin
Sur la colline assise entre les térébinthes.

Avec les paysages lumineux, que de figures animées paraissent devant nous : les icoglans bercés sur la mer dans les caravelles légères, les spahis, les timariots aux triangles d'or, aux étriers tranchants sur leurs juments « échevelées, » le klephte à l'œil noir, au long fusil sculpté, et l'enfant de Chio aux pieds nus, aux prunelles bleues comme les lis du puits sombre d'Iran, qui pleure près des murs noircis et veut « de la poudre et des balles. »

Les tableaux turcs des *Orientales* ont vieilli. Ces odalisques rêveuses, romanesques, attendries, dont chaque coup d'éventail est suivi d'un coup de hache, ces sultans ou ces pachas hérissés d'armes comme une panoplie, et laissant voir un arsenal sous leur pelisse, donnent l'impression du banal, du poncif. A leur apparition, ils firent le succès. Ils sont démodés aujourd'hui comme les troubadours des *Odes et Ballades*.

En revanche, l'Orient espagnol a gardé tout son éclat de coloris, toute sa vivace fraîcheur. Le charme de l'art mauresque, la magie du ciel de Grenade ne sont-ils pas traduits définitivement dans ces aquarelles faites d'un seul vers ?

Quand la lune à travers les mille arceaux arabes
Sème les murs de trèfles blancs.

C'est là l'Espagne pittoresque. L'odeur de sainteté qui s'exhale de ses cités peuplées de vierges, de martyrs, et tout illustrées de légendes, n'a-t-elle pas persisté dans ce distique curieux?

Le poisson qui rouvrit l'œil mort du vieux Tobie
S'endort au fond du golfe où dort Fontarabie.

Et ses mœurs animées, joyeuses, picaresques, ne parlent-elles pas dans cette fin de cou-

plet, sonore et rythmée comme un concert de bandouras ?

Salamanque en riant s'assied sur trois collines,
S'endort au son des mandolines,
Et s'éveille en sursaut aux cris des écoliers.

Le sens musical, qui s'exprimera si puissamment dans la pièce des *Rayons et des Ombres*, intitulée « Que la musique date du XVIe siècle, » se manifeste d'un bout à l'autre des *Orientales* par des raffinements de facture, des recherches d'harmonie, des effets de rythme dont le crescendo des *Djinns* donne l'idée. Ce chef-d'œuvre d'industrie lyrique montre quel doigté merveilleux le musicien avait acquis. D'autres pièces, l'*Ode du feu de ciel*, par exemple, nous laissent voir quelle richesse de tons le peintre avait sur sa palette, et avec quel pinceau hardi, expressif, lumineux, il pouvait, à son gré, peupler la toile ou animer le mur. N'est-ce pas en effet une fresque déjà puissante que cette suprême orgie des deux villes damnées, Sodome et Gomorrhe, avec leurs pâles lampes de débauche, et au-dessus, dans un ciel noir, la nuée fulgurante ? Qui n'a pas dans le souvenir ce voyage grandiose du nuage vengeur sur le vent de la nuit, et ces tableaux brillants, le golfe aux

claires eaux habité par une tribu qui mêle au bruit de la grande mer la voix grêle de ses cymbales; le « Nil jaune, tacheté d'îles, » bordé « de monts bâtis par l'homme » et gardé par le sphinx rose ou le dieu vert, dont le simoun enflammé « ne fait pas baisser les paupières; » et l'édifice immense de Babel, dont les tours portent des palmiers qui d'en bas semblent des brins d'herbe, dont les murs lézardés laissent passer des éléphants par leurs fissures colossales? Toute cette couleur, si neuve, si riche, si éclatante, n'a rien perdu de sa valeur. Cette manière n'est pas la plus originale ni la plus grande de Hugo; mais, en dépit des efforts et des ambitions de poètes venus depuis et coloristes exclusifs, Hugo seul l'a dépassée.

N'y a-t-il donc que de la couleur dans les *Orientales?* On a ressassé cette erreur. N'y a-t-il pas de pensée dans cette superbe définition du génie et de sa destinée cruelle, fatale, mais glorieuse et souveraine, que personnifie, qu'incarne en quelque sorte le héros de l'Ukraine garrotté jusqu'au trône sur son cheval que la mort seule arrêtera? Quant à ceux qui ne peuvent pas se passer du sentiment (et la plupart d'entre eux ne regrettent, comme disent les peintres, que le *sujet*), je les renvoie à la pièce un peu bizarre de goût, mais profondément

touchante des *Fantômes*. Surtout je les prierai de relire cette merveille de poésie imagée, rythmée, amoureuse, mélancolique, qui s'appelle les *Adieux de l'hôtesse arabe*. Je chercherais vainement un terme de comparaison pour dire le sentiment qu'éveille en moi cet adieu si coloré et si pathétique à la fois. En poésie, ce qui ressemble le plus à cela, c'est peut-être tel éclair de passion et de fantaisie populaires, telle *copla*, tirée des *Amorosas tristes*, où l'image pittoresque sert d'enveloppe et d'écrin à la plus touchante pensée : « Donne-moi, ma chère maîtresse, dit le chanteur de village andalou, ces deux larmes dans ton mouchoir ; je les porterai à Séville, pour qu'un argentier les enchâsse. » Le Hugo de certaines pièces des *Orientales* est cet argentier merveilleux.

CHAPITRE IV.

LES FEUILLES D'AUTOMNE. — LES CHANTS DU CRÉPUSCULE.

LES FEUILLES D'AUTOMNE.

On risque de surprendre le lecteur en écrivant que les *Feuilles d'automne*, les *Chants du Crépuscule*, les *Voix intérieures*, les *Rayons et les Ombres* ne marquent pas un progrès sur les *Orientales.* Ce qui a le plus fait pour mettre ces recueils, les *Feuilles d'automne* surtout, très en faveur chez les esprits d'éducation classique, c'est l'absence ou l'atténuation de défauts qui, dans les *Orientales*, s'accusaient vigoureusement. A notre avis, c'est au retour de ces défauts qu'il faudra applaudir ; car, avec eux, les qualités sortiront aussi à outrance.

Demandez au peintre Rembrandt s'il produirait sa lumière sans ombre. Le contraste violent, qui caractérise la poésie de Hugo, s'effaça donc à un certain moment, et les yeux délicats, amoureux du tempérament, de la transition ménagée, du convenable, ou peut-être du convenu, en furent tous réjouis. Qu'il nous soit permis de penser qu'en faisant jusqu'au bout ces concessions au goût moyen, Hugo aurait perdu une bonne part de son originalité, de sa toute-puissance. Heureusement l'exil l'isolera de toute influence, le rendra tout entier à lui-même, et il écrira, avec ses procédés originaux et sa poétique exclusive, les *Contemplations*, les *Châtiments*, la triple *Légende des siècles*.

Est-ce à-dire qu'il faille dédaigner les ouvrages en vers qui ont suivi les *Orientales* ? Ce serait une puérile et inepte rigueur. Il y a dans chacun d'eux des beautés de l'ordre le plus élevé ; il y a même des accents nouveaux ; la forme seule a perdu de son étrange éclat ; mais peut-être a-t-elle gagné quelques qualités de délicatesse, et je ne sais quel parfum d'intimité ; quant au fond, il s'est enrichi ; le champ s'est amendé, et il produit de plus nourrissantes moissons.

Dans les *Orientales*, le poète avait éprouvé le besoin de voir, ne fût-ce qu'en rêve, des pays lointains, presque fabuleux. Avec les *Feuilles*

d'automne nous le trouvons assis au foyer, les yeux tournés sur ses enfants, la pensée attachée au souvenir de ceux qui ne sont plus, le cœur ému de la fuite de la jeunesse. Préoccupé de la destinée, il analyse les grandes conceptions du temps, de l'espace, de l'éternité. Il affirme sa double foi, faite de sentiment, à l'existence de Dieu, à l'immortalité des âmes.

Ce qui domine ici, c'est le *Moi*, qui tiendra désormais tant de place dans l'œuvre du poète et qui donnera un accent si personnel même à ses tragédies, même à ses épopées. Il se révèle dès la première pièce, qui est une autobiographie. Il se dissimule mal sous des affectations de modestie ou des explosions de dédain dans les odes au statuaire David et à Lamartine, dans l'expressive allégorie *Æstuat infelix*, dans les confidences *A Monsieur Fontaney*. Dans toutes ces pages, le poète poursuit la définition du génie, et, sans le vouloir, il définit son génie propre. Quelle destinée rêve-t-il ? Il convoite la couronne de Dante, faute d'oser aspirer au sceptre de Napoléon. C'est encore le moi qui se glorifie dans les ascendants, quand Hugo fait un retour vers son père, et se repaît du souvenir des guerres impériales ; c'est le moi qui s'enivre d'orgueil mélancolique, en exprimant le regret, peut-être un peu prématuré, des jeu-

nes ans, et des « lettres d'amour ; » c'est le moi qui persiste, mais cette fois sous sa forme la plus désintéressée et la plus touchante, dans les effusions de la tendresse paternelle, dans la contemplation émue du « doux sourire » de l'enfance.

Les trois pièces qui terminent le recueil ne relèvent plus de cette inspiration égoïste. L'une, la *Prière pour tous*, rappelle les premières odes par la couleur religieuse et chrétienne ; mais il s'y mêle un sentiment de pitié tendre, d'universelle sympathie qui, en s'élevant jusqu'à l'oubli de soi, produira la doctrine humanitaire des *Contemplations*.

Le futur auteur du *Satyre* commence aussi à pénétrer le sens de la nature ; il n'est pas loin de la diviniser, puisqu'il aspire déjà à s'unir avec elle :

Enivrez-vous de tout ! enivrez-vous, poètes,
Des gazons, des ruisseaux, des feuilles inquiètes,
Du voyageur de nuit dont on entend la voix,
De ces premières fleurs dont février s'étonne,
Des eaux, de l'air, des prés, et du bruit monotone
Que font les chariots qui passent dans les bois.

Enfin est-ce aux *Feuilles d'automne* ou aux *Châtiments* qu'appartient la clameur satirique de l'Epilogue ? Est-ce en novembre 1831 ou

après décembre 1852 que ces vers ont été frappés sur la « corde d'airain ? »

Alors, oh! je maudis dans leur cour, dans leur antre,
Ces rois dont les chevaux ont du sang jusqu'au ventre!
Je sens que le poète est leur juge! Je sens
Que la Muse indignée, avec ses poings puissants,
Peut, comme au pilori, les lier sur leur trône,
Et leur faire un carcan de leur lâche couronne,
Et renvoyer ces rois qu'on aurait pu bénir,
Marqués au front d'un vers que lira l'avenir!

LES CHANTS DU CRÉPUSCULE

Ce qui manque le plus aux *Chants du Crépuscule,* c'est l'unité d'impression. L'auteur s'est laissé aller, plus que dans aucun autre recueil, à la tentation de grossir son volume avec des vers d'album, des romances, des madrigaux, des pièces de circonstance. Ces crayons un peu improvisés feraient honneur à de moindres poètes ; chez Hugo, ils ont l'inconvénient de détourner à leur profit une attention, parfois même une admiration qui s'adresserait mieux à des beautés plus hautes. Je ne citerai qu'un exemple. Dans quelle mémoire ne s'est pas logée cette déclaration d'amour où la passion est symbolisée dans la prière de la fleur au papillon ? Tout à côté de cette odelette gracieuse, se trouve

l'admirable contemplation qui a pour titre *Au bord de la mer*, et un peu plus loin, la merveille même de ce recueil, la méditation puissante sur la cloche. Combien peuvent se vanter, je ne dis pas de savoir ces pages par cœur, mais d'en avoir le souvenir très présent à l'esprit?

Ce n'est pas là l'unique inconvénient. Ces aubades, ces billets d'amour, ces effusions de tendresse, ces actes de foi sont antérieurs de quelques années aux pièces capitales du volume. Un tout autre esprit les anime. On y retrouve le caractère élégiaque des poèmes de la vingtième année, et une tendance mystique, un besoin d'adoration, que sûrement en 1835 (date de la publication des *Chants du Crépuscule*), Victor Hugo ne ressent plus. S'il y a eu dans la période de sa vie antérieure à l'exil une heure de doute, de mélancolie morose, de pessimisme amer, douloureux, agressif, cette heure est arrivée.

Quelles sont les causes de ce mécontentement? Elles sont plus personnelles, et, tranchons le mot, plus mesquines que Hugo ne le dit et sans doute ne se l'imagine. C'est d'abord le regret de la première jeunesse, regret très vif, et dont l'acuité semble accrue par la persistance de la passion amoureuse.

Il fut un temps, un temps d'ivresse
Où l'aurore qui te caresse

Rayonnait sur mon beau printemps,
Où l'orgueil, la joie et l'extase
Comme un vin pur d'un riche vase,
Débordaient de mes dix-sept ans.

A ce moment il avait la gloire devant lui ; elle brillait dans le lointain, mais il bondissait vers ce but :

Et comme un vif essaim d'abeilles,
Mes pensers volaient au soleil.

Le but est atteint, et le mirage est dissipé ; la coupe est bue, et la « lie » est au fond.

Tout poète est irritable. Que dire de celui-ci ? On se rappelle son enfance hyperesthésique. Le tempérament qui ébranla jusqu'à la folie le cerveau surexcitable de plus d'un des siens, devait se retrouver chez lui et souffrir très cruellement de certaines hostilités :

Toujours quelque bouche flétrie,
Souvent par ma pitié nourrie,
Dans tous mes travaux m'outragea.

Il s'exagérait la violence ou la portée de ces attaques :

Moi que déchire tant de rage...

Il ne pouvait pas pardonner au régime royal qui

s'était établi, avec la liberté, le droit pour champions, de manquer à ses engagements, de renier son principe, de laisser subsister « des abus de granit, auxquels les tribuns du jour ne pouvaient opposer « qu'une charte de plâtre. » Et de tous ces abus, à ce qu'il semble, celui qui a le plus blessé le poète, celui qui a fait surgir de son seuil, naguère égayé par les rires d'enfant, la « muse Indignation, » c'est la persécution qu'on a infligée à sa pensée, c'est l'interdiction jetée sur telle ou telle de ses œuvres :

Chacun se sent troublé comme l'eau sous le vent
Et moi-même, à cette heure, à mon foyer rêvant,
Voilà, depuis cinq ans qu'on oubliait Procuste,
Que j'entends aboyer au seuil du drame auguste
La censure à l'haleine immonde, aux ongles noirs,
Cette chienne au front bas qui suit tous les pouvoirs,
Vile, et mâchant toujours dans sa bouche souillée,
O Muse ! quelque pan de ta robe étoilée !

Il proteste contre ces « tristes libertés qu'on donne et qu'on reprend ; » il se fait l'adversaire de toutes les mesures de réaction provoquées par un pouvoir inquiet, et consenties par les « trois cents avocats, » par « ces rhéteurs » que leur toge neuve embarrasse. Il oppose au régime sans éclat, sous lequel la France s'agite, le souvenir du Césarisme triomphant, et il compare

avec dédain les lampions des fêtes officielles au soleil d'Austerlitz; lui qui, dix ans plus tôt, maudissait Buonaparte, il s'attendrit comme la bonne vieille de Béranger, ou comme les vétérans en demi-solde de la Restauration, devant l'image du captif de Sainte-Hélène, regrettant non pas le Kremlin, non pas le bivac, non pas les dragons chevelus, ou les rouges lanciers, ou les grenadiers épiques, mais l'enfant blond, rose, « divin, » qu'allaite sa nourrice éblouie, souriante.

Napoléon n'est pas le seul repoussoir lumineux qu'il imagine de placer en regard des obscurs artisans de la politique présente. A deux reprises, il évoque le souvenir d'un autre soldat, le héros de l'indépendance grecque, Canaris. Comme le passé, l'éloignement grandit les hommes : pour Hugo, Napoléon mort est une sorte de dieu terrifiant; Canaris disparu et entré dans l'oubli est le dieu bon, aux « traits sereins, » au « regard pur, » au cœur « candide. » Il envie la destinée de ce fils de l'Archipel, qui vit au pays de l'héroïsme et de la gloire, qui voit

Décroître à l'horizon Mantinée et Mégare,

qui a échangé la popularité bruyante, banale, éphémère, contre

..................la douceur d'entrevoir
Tantôt un fronton blanc dans les brumes du soir,
Tantôt, sur le sentier qui près des mers chemine,
Une femme de Thèbe ou bien de Salamine,
Paysanne à l'œil fier qui va vendre ses blés,
Et pique gravement deux grands bœufs accouplés,
Assise sur un char d'homérique origine,
Comme l'antique Isis des bas-reliefs d'Egine !

Hugo ne se borne pas à cette satire indirecte. Il blâme ouvertement les désintéressements de la politique française et s'indigne qu'aucun écho ne réponde au cri de la Pologne piétinée par les clous des Baskirs. En maudissant « l'homme qui a livré une femme, » il inflige un blâme sanglant aux ministres qui ont soldé et provoqué ce louche trafic. Ses éloges mêmes, tels que le remerciement au duc d'Orléans, ont quelque chose d'un peu humiliant pour le trône ; ils ne diffèrent guère du conseil, et quand le *conseil* se fait jour, il est gros de menaces. Hugo montre aux rois le flot populaire qui monte ; rien ne l'arrêtera dans sa fureur inconsciente, sinon le pouvoir du bienfait, et l'obstacle d'une bonne action.

La préoccupation des misérables de tout ordre vient servir d'excuse à ces plaintes, mais elle fournit à cette satire naissante un aliment nouveau. Voici le plaidoyer pour la femme déchue ;

voici l'antithèse du riche et du pauvre ; voici le contraste entre la foule heureuse, éclatante, enivrée, que rassemble le bal flamboyant, et le groupe des créatures parées, fardées, s'offrant a l'acheteur, mais devant le spectacle insolent des chars, des livrées,

Voilant leur deuil affreux d'un sourire moqueur,
Les fleurs au front, la boue aux pieds, la haine au
[cœur !

Où trouver un refuge contre tant de causes de tristesse ? La foi chrétienne s'est éteinte dans l'âme du poète. Déjà, dans les *Feuilles d'automne*, il n'invoquait le Dieu traditionnel que par la bouche de sa fille. Le doute s'est accusé ; il s'exprime en termes décisifs :

Nous portons dans nos cœurs le cadavre pourri
De la religion qui vivait dans nos pères.

Toutefois le culte du Dieu fait homme peut faire place à l'amour tout divin de l'humanité. A la prière qui s'est tue un autre hymne succédera.

Ce sera l'hosanna de toute créature,
. . . .
Ce sera l'harmonie immense qui dit tout

Et cette harmonie s'annonce déjà, comme par une note préparatoire de l'accord, dans ce vers curieux :

Et le sage attentif aux *voix intérieures.*

Le titre et le sujet du recueil suivant étaient trouvés.

CHAPITRE V.

LES VOIX INTÉRIEURES. — LES RAYONS ET LES OMBRES.

LES VOIX INTÉRIEURES.

Deux pièces du nouveau livre, les deux premières, sont encore inspirées par le spectacle des événements et la préoccupation politique. *Sunt lacrymæ rerum* est une sorte de chant funéraire, de panégyrique attendri, que la mort de Charles X, exilé, inspire au poète du sacre. Dans la pièce *A l'Arc de triomphe*, on retrouve une fois de plus la glorification de l'idée impériale, que l'auteur des *Chants du Crépuscule* avait entreprise dans *la Colonne* et *Napoléon II*. Si l'éloge de l'Empire était opportun, et de nature à flatter le sentiment public,

on ne saurait faire le même reproche à l'hymne en l'honneur de la royauté légitime. Cette manifestation venait à l'encontre du sentiment populaire, et, à ce propos, il n'est pas inutile de remarquer à quel point se trompent ceux qui voient dans Victor Hugo un courtisan de l'opinion. Qui la flattait en 1825, Victor Hugo, chantre de l'autel et du trône, ou Casimir Delavigne, le poète des *Messéniennes*, ou Béranger, le chansonnier du *Roi d'Yvetot*, le prêtre narquois du *Dieu des Bonnes Gens?* Et plus tard, sera-ce un sacrifice au goût dominant des Français de 1852 que de flétrir le régime devant lequel ils se sont prosternés? Sera-ce une tactique d'opportuniste, au lendemain de la Commune de 1871, et au plus fort de représailles dont personne, à ce moment-là, n'eût osé mettre en doute la légitimité, que de jeter le cri d'appel à la clémence, que de s'opposer aux revanches de l'ordre, que de flétrir la basse loi du talion?

La conséquence d'une si habile conduite devait être ce qu'elle fut. En 1871, on lapida les fenêtres de celui qui avait dit : « Pas de représailles ; » après 1853, et pendant de longues années, ce fut la mode et la marque du goût que de décrier, de railler, de renier l'auteur des *Châtiments*; en 1837, après la publication

des *Voix intérieures*, les attaques dont Victor Hugo avait déjà souffert si vivement, redoublèrent de violence.

Mais cette fois le poète pouvait les braver. Il avait trouvé le grand secret de consolation, la source inépuisable de courage, de sérénité. Las des agitations stériles de la politique et de son fracas irritant, il s'était remis à écouter, de plus près que jamais, « cette musique que tout homme a en soi » et « dont parle la Porcia de Shakespeare. » Ce chant continu, cette voix intérieure, « écho affaibli » et « confus » du grondement de la Nature, voilà surtout ce que le poète notait cette fois et fixait en des vers singulièrement beaux.

Il retrouvait le verbe imagé, les traits de feu des *Orientales* avec un attrait tout nouveau de puissante mélancolie.

La morne Palenquè gît dans les marais verts.
A peine entre ses blocs d'herbe haute couverts,
Entend-on le lézard qui bouge.
Ses murs sont obstrués d'arbres au fruit vermeil,
Où volent, tout moirés par l'ombre et le soleil,
De beaux oiseaux de cuivre rouge !

. . . .

Comme une mère sombre, et qui, dans sa fierté,
Cache sous son manteau son enfant souffleté,

L'Egypte au bord du Nil assise
Dans sa robe de sable enfonce enveloppés
Ses colosses camards à la face frappés
Par le pied brutal de Cambyse.

Mais, à côté de ce vers fulgurant, Hugo en apportait un autre plus original peut-être, je veux dire le vers simple et pénétrant, virgilien par la pureté et l'harmonie, homérique par la vérité de l'impression, le vers avec lequel il décrit :

Les coteaux renversés dans le lac qui miroite,

« l'antre obstrué d'herbe verte, » et

...les vieilles forêts où la sève à grands flots
Court du fût noir de l'aulne au tronc blanc des bou-
[leaux.

Ce ne sont là que des aspects de la nature. Hugo soulève le voile riant et rayé de couleurs dont l'éternelle Isis enveloppe son sein palpitant. Il ne s'arrête pas longtemps à l'églogue ancienne, malgré la douceur de regarder « fumer le feu du pâtre, » et d'entrevoir, « à travers les buissons, » sous « la lune », « à la dérobée, »

Les Satyres dansants qu'imite Alphésibée.

Il cherche le pourquoi de la nature ; il la trouve compatissante, charitable, providentielle ; elle est l'intermédiaire auguste qui dispense à l'homme les bienfaits de Dieu :

> L'hiver, l'été, la nuit, le jour,
> Avec des urnes différentes,
> Dieu verse à grands flots son amour.

Cette première conception est justement le contraire de celle qui s'exprimera dans la *Tristesse d'Olympio* ; mais on la voit se modifier déjà, rien qu'en tournant les feuillets des *Voix intérieures*. La pièce *A Albert Durer* nous révèle une nature autrement vraie, toute livrée au travail de la vie, et tourmentée par de sourds mais visibles efforts :

> Le cresson boit, l'eau court ; les frênes sur les pentes,
> Sous la broussaille horrible et les ronces grimpantes,
> Contractent lentement leurs pieds noueux et noirs.

La terre ne vit pas seulement ; elle fait vivre. Elle est la *Mater Alma* que célèbre le mythe ancien ; elle est la nourrice universelle. Tous les êtres animés se pendent à ses mamelles, comme les enfants qui, groupés sous le ventre de la vache,

> Tiraient le pis fécond de la mère au poil roux.

Elle fait plus que de nourrir ses fils ; elle leur parle. Elle élève et elle agrandit le cœur qui sait l'entendre.

De partout sort un flot de sagesse abondante.
. . . .
Tout objet dont le bois se compose répond
A quelque objet pareil dans la forêt de l'âme.

Avec la voix de la Terre, éclate, pour la première fois (1), dans l'œuvre de Hugo, le chant de la Mer, qui grondera si puissamment dans les *Contemplations*, dans les *Châtiments*, et dans la *Légende des siècles*. Cette intimité merveilleuse qui s'établira, pendant les années de l'exil, entre le poète et l'Océan, s'explique, s'annonce, avant l'heure de la relégation sur les rochers anglo-normands, par des affinités dont voici la première preuve. Qu'on relise *Soirée en Mer*, ou encore *Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir*. Qu'on joigne à ces premières impressions les deux pièces des Rayons et ombres, *Cœruleum Mare*, où s'exprime l'idée qu'éveille le spectacle de l'Océan, et *Oceano Nox*, où se traduit plus fortement le

(1) La pièce des Chants du Crépuscule, *Au bord de la mer*, en dépit de son titre, ne s'oppose pas à cette assertion. Le poète y définit la Terre, l'Ether, l'Amour. L'Océan n'entre que pour trois vers dans cette triple synthèse.

sentiment qui se dégage de ses murmures. On aura dans ces quatre odes comme un prélude de cette symphonie immense de la mer, que Hugo écrira plus tard, et qu'il jettera par lambeaux à travers ses chants lyriques, ses romans, ses satires, ses épopées.

LES RAYONS ET LES OMBRES.

On peut rapprocher, sur d'autres points, *les Rayons et les Ombres* des *Voix intérieures*. L'un et l'autre de ces deux recueils offrent, dans un petit nombre de pièces, de facture exquise, l'union très heureuse de deux éléments très divers, la nature et l'art, associés ici d'une façon presque classique. On songe à Versailles et à la préface de la *Psyché* de La Fontaine, quand le poète s'achemine

Vers la grotte où le lierre
Met une barbe verte au vieux fleuve de pierre !

Et lui-même, en décrivant le parc austère, au grand « bassin dormant, » où moisit maintenant « un Neptune verdâtre » et où jadis le roi Louis, tenant par la main ou Caussade ou Candale, errait sous les ombrages, il éveille, non sans raillerie, le souvenir des rimes de Boileau.

Cette inspiration si gracieuse gagne, d'un volume à l'autre, en profondeur mélancolique, et elle produit, sous le titre de *la Statue*, ce délicieux entretien avec le Faune isolé, immobile, oublié « dans sa gaine de marbre. » La musique seule égalerait ce que produit ici la poésie, évoquant, avec je ne sais quel ineffable mystère, les élégances somptueuses, royales, galantes du passé, dans ce puissant paysage d'hiver.

D'autres arbres plus loin croisaient leurs sombres fûts.
Plus loin d'autres encore, estompés par l'espace,
Poussaient dans le ciel gris où le vent du soir passe,
Mille petits rameaux noirs, tordus et mêlés,
Et se posaient partout, l'un par l'autre voilés,
Sur l'horizon, perdu dans les vapeurs informes,
Comme un grand troupeau roux de hérissons énormes.
Rien de plus. Ce vieux faune, un ciel morne, un bois noir.

Poésie ou musique, à quel art rattacher la méditation sur « l'Orphée moderne, » le vieux maître Palestrina ? Singulière puissance du génie ! Il entre de plain-pied, et sans effort, de l'art où il règne en maître dans les arts qui lui semblent le plus fermés. Hugo n'a point reçu d'instruction musicale ; il n'a point cherché à y remédier, même superficiellement, par l'audi-

tion fréquente des ouvrages des musiciens ; mais, d'instinct, il a évité de s'associer à l'admiration banale des gens de son temps pour les manifestations vulgaires de l'art le plus tenu de s'élever, et, quand il veut glorifier un maître de l'harmonie, il ne se prosterne pas devant des idoles de bois doré, de carton-pierre ou de simili-bronze ; il n'adore que les vrais dieux. Et lui-même il saisit l'archet, et il conduit l'orchestre, et il en explique les voix, avec une intuition des ressources symphoniques, avec un bonheur d'images, une puissance de transcription, de transposition des effets qui confond les initiés.

Comme dans les *Voix intérieures*, la nature, dans les *Rayons et les Ombres*, occupe une place très large. Elle paraît ici pour la première fois dans ce rôle d'éducatrice que Hugo lui conservera jusque dans ses poèmes des derniers jours (*l'Ane*). Tout le monde a dans la mémoire les souvenirs des Feuillantines ; pour en parler ici, ce serait un abus que dépasser l'allusion.

On peut en dire autant de la *Tristesse d'Olympio*. Qui n'a lu cette sonate pathétique où gémit le souvenir douloureux de l'amour passé, tandis que le bois, la fontaine, les chambres de feuillage, jadis témoins et complices de ces tendresses, poursuivent, dans l'oubli de tout, leur

rythme régulier, fatal, inconscient, et enchantent d'autres amoureux de leurs sereines harmonies ? Qui n'a comparé cette élégie inoubliable au *Lac* de Lamartine, au *Souvenir* d'Alfred de Musset ? Qui n'a cru, à vingt ans, que, des trois poètes traitant le même sujet, Hugo fut le moins inspiré ? Qui peut le croire après avoir vécu ? Les vers profonds, révélateurs du mystère de l'âme, surgissent ici à chaque strophe ; ils traversent la trame de l'œuvre comme autant de traits lumineux.

.....Nos pensées
S'envolent un moment sur leurs ailes blessées,
Puis retombent soudain. . . . .
. . . .
Les fils mystérieux où nos cœurs sont liés.
. . . .
Ma maison me regarde et ne me connaît plus.
. . . .
L'impassible nature a déjà tout repris.

Et quelle couleur revêt ici la pensée ! Beaucoup d'images, même dans Hugo, dans le Hugo de la *Légende*, ont-elles la nouveauté, le charme saisissant de celles-ci ?

Les grands chars gémissants qui reviennent le soir.
. . . .
Vers quelque source en pleurs qui sanglote tout bas.

[illegible]
[illegible]

. . . .
Comme un essaim chantant d'histrions en voyage
Dont le groupe décroît derrière le coteau.

On a dit des *Rayons et des Ombres* que le poète y résumait en quelque sorte toute son œuvre lyrique antérieure. On y retrouverait, par exemple, l'inspiration dominante des *Feuilles d'automne*, c'est-à-dire les souvenirs de l'enfance, et l'expression des sentiments qui se rattachent au foyer, l'amitié fraternelle, l'amour filial, l'adoration, ou, pour emprunter le mot de Sévigné, la triple « idolâtrie » de la mère, de l'épouse qui est restée l'amante, et des enfants. Ce serait la « pitié aumônière » déjà exprimée dans les *Chants du Crépuscule*, qui reparaîtrait dans des pièces comme la *Rencontre* des quatre enfants, sans parents, sans abri, sans souliers et sans pain.

Je n'énumère pas jusqu'au bout ces prétendues analogies: car je suis beaucoup plus frappé des différences. Ce n'est pas aux écrits antérieurs de Hugo que ces pièces me font penser: j'y vois déjà l'idée et le dessein des grands écrits de sa maturité. Je trouve dans la *Rencontre* un avant-goût de la satire toute sociale des *Contemplations*, et je démêle un coin de la philosophie des *Misérables* dans cette leçon que la na-

ture donne à l'homme, en prodiguant aux mendiants toutes les douceurs de la tiède saison.

Et son œil ne vit rien que l'éther calme et chaud,
Le soleil bienveillant, l'air plein d'ailes dorées,
Et la sérénité des voûtes azurées,
Et le bonheur, les cris, les rires triomphants,
Qui des oiseaux du ciel tombaient sur ces enfants.

C'est encore à la doctrine philosophique des *Contemplations*, non pas à la religion des premiers écrits, que nous achemine la pièce, où le poète, après avoir jeté un regard sur le problème du destin, relève des yeux effarés comme s'il avait aperçu quelque puits insondable :

Cryptes ! palais ! tombeaux, pleins de vagues ton-
[nerres !
Vous êtes moins brumeux, moins noirs, moins ignorés,
Vous êtes moins profonds et moins désespérés,
Que le destin, cet astre habité par nos craintes,
Où l'âme entend, perdue en d'affreux labyrinthes,
Au fond, à travers l'ombre, avec mille bruits sourds,
Dans un gouffe inconnu tomber le flot des jours.

Si ce gouffre rappelle une conception de Hugo, c'est sûrement la *Bouche d'ombre*.

Et quand on a lu les poèmes de la vieillesse de Hugo, quand on a l'esprit encore ému de cette sanction morale jusqu'à laquelle s'était haussé son cœur de patriarche, la suprême

pitié, n'est-on pas en droit de vouloir retrouver comme un lointain pressentiment de cette évolution dernière, dans les vers par où le recueil des chants de jeunesse finit :

Et de ce triple aspect des choses d'ici-bas,
De ce triple conseil que l'homme n'entend pas,
Pour mon cœur où Dieu vit, où la haine s'émousse,
Sort une bienveillance universelle et douce,
Qui dore comme une aube et d'avance attendrit
Le vers qu'à moitié fait j'emporte en mon esprit,
Pour l'achever aux champs avec l'odeur des plaines,
Et l'ombre du nuage et le bruit des fontaines !

Mais la lecture des *Rayons et des Ombres* révèle autre chose que les desseins poétiques de Hugo : elle fait prévoir son entrée dans la politique. Chez Victor Hugo, les ambitions d'homme d'Etat ont pris leur source dans l'idée qu'il se fait de la mission du poète. Nous avons dit qu'il lui donnait les attributs du *vates* antique, et faisait de lui l'interprète de Dieu, l'oracle « de l'éternelle vérité. » Il se prend ici pour un visionnaire, pour un prophète, dans le sens biblique du mot :

Pour des regards distraits la France était sereine,
Mais dans ce ciel troublé d'un peu de brume à peine,
Où tout semblait azur, où rien n'agitait l'air,
Lui rêveur, il voyait par instants un éclair.

Ce qu'il y avait de fâcheux dans cette conviction, c'est qu'elle allait détourner Hugo de sa « fonction » vraie, et contrarier son instinct naturel. La coulée lumineuse de poésie lyrique sur laquelle il nous a paru essentiel d'arrêter longtemps les regards du lecteur, va se refroidir, s'obscurcir, s'arrêter. Mais de nouveau, à dater de l'exil, elle débordera, et pour un très long temps, avec l'éclat brûlant et le fracas majestueux d'une éruption volcanique.

L'INSPIRATION DRAMATIQUE

CHAPITRE PREMIER.

LA PREMIÈRE ŒUVRE DRAMATIQUE DE HUGO.

Quand Hugo écrivit *Cromwell*, il atteignait à peine à ses vingt-cinq ans ; il en avait quatre-vingts passés, lorsque parut *Torquemada*. Toutefois, la production dramatique ne se rencontre, au début ou à la fin de la carrière poétique de Hugo, qu'à titre d'exception. Elle s'est concentrée dans une période de treize années, comprise entre le mois de février 1830, où *Hernani* souleva l'enthousiasme au Théâtre-Français, et le mois de mars 1843 où, sur la même scène, eut lieu la chute mémorable des *Burgraves*. Elle

comprend donc, pour les œuvres en vers, les seules qui rentrent dans le plan de cet ouvrage sur le poète, *Hernani*, *Marion De Lorme*, *Le Roi s'amuse*, *Ruy Blas*, et les *Burgraves*. *Cromwell* et *Torquemada* sont deux écrits à part : dans l'un, Hugo n'a pas encore trouvé sa formule dramatique, en dépit des fameuses préfaces ; dans l'autre, Hugo ne s'inquiète plus de retrouver le moule trop étroit où il avait coulé ses pièces de théâtre.

Qu'est-ce que *Cromwell* ? une tragédie démesurée. Les unités n'y sont pas plus sacrifiées que dans le *Cid* ; le lieu de la scène varie trois fois ; le décor change à tous les actes ; mais l'action est une, et elle se développe dans les vingt-quatre heures réglementaires. Peut être la pièce déborde-t-elle un peu dans la nuit qui précède le premier jour et dans le jour qui succède à la seconde nuit ; Hugo lui-même nous fait observer que son drame « ne sort pas de Londres : qu'il commence le 25 juin 1657, à trois heures du matin, et finit le 26 à midi. On voit, ajoute-t-il, qu'il entrerait presque dans la prescription classique, telle que les professeurs de poésie la rédigent maintenant. » La tragédie nouvelle est entrée, en effet, dans le corset à vertugadin ; mais il a fallu desserrer les lacets, et l'étoffe craque aux coutures.

Le sujet est pourtant entendu à la façon classique, c'est-à-dire qu'il développe une action très simple, et réductible, en quelque sorte, à une seule situation. La tragédie d'*Andromaque*, de Racine, pourrait, à la rigueur, se ramener à cette formule : Andromaque, veuve d'Hector et mère d'Astyanax, épousera-t-elle Pyrrhus? Le drame de *Cromwell* ne peut non plus donner lieu qu'à cette question : Le Protecteur sera-t-il roi ? La question se pose au premier acte, et, comme dans une pièce de Racine, elle reçoit à chaque acte suivant, non pas une solution, mais une réponse provisoire. *Oui*, dit le second acte, au moment où le rideau tombe; *non*, dit le troisième acte, quand il arrive à sa conclusion. Oui et non, dit tour à tour l'acte quatrième ; mais le rideau tombe une fois de plus sur le mot oui. Décidément non, voilà la solution qu'apporte le cinquième acte.

Y a-t-il plus d'action dans *Cromwell* que dans une tragédie classique ? A quoi se réduit le premier acte ? à une scène de conjuration. Les royalistes ont fait cause commune avec les puritains intransigeants ; ils arrivent les uns après les autres: ils diffèrent de physionomie, de manières, de costume, de langage ; la bigarrure est encore augmentée par la présence d'un espion de Cromwell, et par l'intrusion du fils

même du Protecteur ; — mais jamais exposition de tragédie ne fut plus lente, et, disons-le, plus vide. Entre les premiers vers de l'acte, où le spectateur est mis au courant de la conspiration, et les derniers où, par la voix du crieur public, on apprend la motion faite à la Chambre de donner à Cromwell le titre de roi, que s'est-il passé ? Des conversations colorées, amusantes, mais oiseuses. Qu'avons-nous appris du sujet ? Presque rien. Que nous a-t-on dit du personnage principal ? Fort peu de chose. Des rôles secondaires se sont dessinés, des figures historiques se sont présentées à nous ; des portraits du temps sont, pour ainsi parler, descendus de leurs cadres, et nous avons éprouvé un plaisir artistique très vif à regarder le vieil Ormond, l'incarnation sereine et auguste du loyalisme, le jeune et fou Rochester, tout fleuri de rubans, tout étincelant de bijoux, le grave et astucieux poète Davenant, le solennel et apocalyptique Carr, le formaliste docteur Jenkins, et les saints exaltés, Joyce, Overton, Syndercomb, Barebone. Nous savons le détail de leur vêtement ; nous avons remarqué ce qu'il y a de cultisme, de gongorisme, d'euphuïsme dans les propos de Rochester et ce que la langue des *Saints* contient de citations de la Bible, de termes théologiques, de métaphores empruntées

aux prédicants, aux pamphlétaires de l'époque de Milton. Mais tout ce luxe de couleur n'arrive pas à faire illusion sur la pauvreté de la trame : sous ce débordement de mots , et malgré le double coup de théâtre de l'arrivée de Richard Cromwell et de l'entrée des archers, des valets de ville, l'action n'a pas fait un pas.

Quel progrès fait-elle au second acte? Rochester entre dans la maison du Protecteur. Il s'y introduit, on le sait, en qualité de chapelain. Il y a ici une situation. Quand Rochester et Cromwell seront face à face, comment chacun d'eux se comportera-t-il ? La ruse sera-t-elle éventée ? Quelles ressources d'invention Nécessité l'ingénieuse saura-t-elle suggérer à l'étourdi cavalier dans ce rôle d'emprunt, si peu approprié à ses moyens, à ce qu'il semble ? Tout l'intérêt de l'acte est là. Et toutefois, que d'autres éléments le poète n'a-t-il pas fait entrer dans la construction de cet acte ? D'abord la réception des ambassadeurs, sans lien avec le sujet; mais il faut dans Cromwell faire admirer le politique ; puis les scènes de famille, les doléances de la mère regrettant le home et le cottage d'autrefois, les sentiments de fanatisme royaliste exprimés par la plus jeune des filles de Cromwell, toutes choses qui n'ont rien à faire avec l'intrigue du drame, et qui viennent s'éta-

ler complaisamment, au grand détriment de l'action ; mais il faut, dans le redoutable tyran, montrer quel faible père et quel piteux époux se cache ; enfin les entrevues avec le confident Thurloë, le long et minutieux dépouillement du courrier, la querelle avec Carr l'intraitable, toutes scènes dont la suppression ne répandrait aucune obscurité sur le sujet ; mais il faut achever le portrait multiple de « l'homme-Protée » et lui donner successivement tous les masques qu'il peut revêtir.

Débarrassons ainsi le troisième acte du divertissement inutile des fous, de la scène oiseuse sur le quatrain, de la consultation, tout en hors-d'œuvre, sur la mesure dont le Parlement prend l'initiative, de la harangue de Milton, du jugement porté par lady Francis sur le régicide, de la farce grâce à laquelle Rochester devient, séance tenante, le mari de dame Gugligoy, de la conversation mystérieuse avec le juif Manassé : que reste-t-il de véritablement dramatique ? Le coup de théâtre et la situation *du verre*. Le narcotique offert par Rochester au Protecteur est bu comme le poison dans la Rodogune de Corneille, par la bouche même qui l'offre. A la rigueur, je le sais bien, d'autres scènes peuvent se défendre. Quand Milton ou lady Francis parlent, ce sont les mobiles capa-

bles d'arrêter Cromwell dans sa voie d'ambition qui s'offrent à lui; il y a intérêt, pour nous, à les connaître ; on s'explique encore, et pour de pareilles raisons, que le Protecteur veuille savoir de l'astrologue Manassé ce que lui prédit son étoile. Mais ce sont ici des procédés de développement dramatique classiques, tout comme le songe à réminiscences shakespeariennes, avec son cri, renouvelé de Macbeth : « Honneur au roi Cromwell. »

D'action, à proprement parler, et dans le sens anglais ou grec, je n'en trouve qu'au quatrième acte. Cromwell, déguisé en soldat, garde la porte par où les conjurés doivent entrer dans White-hall. Il éprouve des transes, qui se dissipent tragiquement à l'approche même du danger, et à la vue « des assassins. » Les conjurés arrivent, et après avoir hésité à attaquer la sentinelle, qui n'a pas le mot de passe, ils tentent de la suborner. Cromwell reçoit donc l'or de ses ennemis, pour les laisser entrer dans le piège qu'il a préparé à leur intention. Il y a ici une série de scènes, comiques plus qu'effrayantes, mais dramatiques dans le sens étymologique du mot. Enfin, quand on apporte l'homme endormi, et qu'on est sur le point de tuer Rochester, pris pour le Protecteur, quand le juge Jenkins proteste contre cette

exécution au nom des formes de la loi, quand Richard se rue généreusement au secours de celui qu'il croit être son père, quand le dormeur s'éveille en sursaut, se fait reconnaître, quand les conjurés poussent le cri de terreur : « Où donc est Cromwell? » et quand Cromwell répond par ce coup de foudre: « Le voici,» nous sommes en pleine action dramatique; nous ne reconnaissons plus la tragédie traditionnelle, et n'était le réquisitoire qui vient jeter sa froideur sur tout ce mouvement, n'étaient les lazzis des bouffons, qui reparaissent trop visiblement, pour nous donner un contraste shakespearien, il n'y aurait guère qu'à louer au point de vue scénique.

Ce n'est déjà plus de l'action, c'est de la mise en scène décorative et dramatique, si l'on veut, que l'arrivée, au cinquième acte, du champion d'Angleterre jetant son gant devant la foule et défiant quiconque osera contester le droit de mylord Olivier.

Ce n'est pas de l'action, c'est une figuration, une parade, un final d'opéra, un tableau plein d'éclat, fait pour amuser les yeux, que l'entrée à Westminster des cours de justice, du Parlement avec ses massiers, ses huissiers, ses clercs et ses sergents, de la Protectrice avec ses filles et ses dames d'honneur, du Protecteur vêtu de noir au

milieu de son cortège étincelant d'acier et d'or.

Enfin voici la scène où Cromwell, sous les yeux des conjurés cernant l'estrade, prend un à un tous les insignes du pouvoir royal : la robe de pourpre, un siège sur le trône, l'épée du commandement, les sceaux de la justice, la Bible à fermetures d'or : il ne lui reste plus qu'à saisir la couronne ; un coup de poignard doit châtier cette suprême usurpation. Il s'éveille comme d'un rêve et pousse le cri :

Arrêtez !
Que veut dire ceci ? Pourquoi cette couronne ?

Ce coup de théâtre, si prévu qu'il soit, est sûrement un moyen dramatique.

Mais la pièce est finie, et nous n'avons que faire des scènes suivantes, de l'interminable discours prononcé par le Protecteur, de l'anathème lancé contre lui par le puritain Carr, de l'attentat de Syndercomb, de l'attitude de la foule.

Ainsi, de ce drame énorme, si l'on voulait ébrancher tout ce qui ne tient pas à l'action, il resterait à peine la matière d'une tragédie classique. Tragédie ou drame, c'est, par bien des côtés, une œuvre d'imitation. Le jeune auteur a lu Shakespeare, et il se souvient d'*Hamlet*, de *Macbeth*, en plus d'un endroit. Le « Tu seras

roi » se retrouve dans la formule « Honneur au roi Cromwell, » que le Protecteur a par trois fois entendue dans un songe. *Macbeth* a fourni encore l'idée du réveil de Rochester, visiblement calqué sur le réveil du portier :.....

..... Serais-je dans l'Enfer ? etc.

Jules César a inspiré plus d'une scène de cette pièce, dont le sujet est également une conspiration. C'est bien un effet à la Shakespeare que ce revirement de la foule, exprimant d'abord par un silence plein d'éloquence ses sentiments hostiles pour Cromwell, et dès que Cromwell a parlé, huant les conjurés, jetant l'un d'eux à la Tamise.

Mais les classiques peuvent aussi réclamer leur bien. On a déjà vu l'emprunt fait au dénouement original de Rodogune. Il faudrait rapporter dans le même arsenal dramatique le songe, les tirades, les vers à effet, les inversions, les expressions surannées, les formules du style noble. A côté du vers cornélien et du vers imagé, du parler familier et de la touche pittoresque, Cromwell abonde encore en traits vieillis, en détails d'une élégance pompeuse, à rendre jaloux Parseval-Grandmaison.

Ce qui appartient à Hugo, c'est un charme

piquant de couleur locale répandu sur tout le sujet. La pièce est une galerie de portraits, ou, si l'on veut, de mannequins d'atelier très richement et très exactement vêtus. On a cette impression, qui se retrouvera d'un bout à l'autre du théâtre de Hugo, que l'on visite une merveilleuse collection d'armes et de costumes sous les lambris d'un vieux palais. Les décors sont brossés, et il ne reste aux peintres qu'à glaner un détail ou deux, après tous ceux que le poète a moissonnés, pour reconstituer la salle des Banquets à White-hall, la chambre peinte, la grand'salle de Westminster. Dans ces cadres majestueux, toute une foule tient à l'aise, et, à l'exemple de Shakespeare, l'auteur de *Cromwell* introduit l'acteur aux mille têtes, le peuple ; s'il n'a pas encore le pouvoir de le faire agir, il le fait parler, s'agiter d'une façon assez nouvelle.

CHAPITRE II.

LES CONTRASTES. LES DÉGUISEMENTS. LES COUPS DE THÉATRE.

La loi des contrastes, qui dominera si fortement toutes les conceptions dramatiques de Victor Hugo, s'applique déjà, d'un bout à l'autre de cette première œuvre, à la conduite de la pièce, au développement de l'intrigue, à la construction des personnages, à l'expression des caractères et des mœurs. Les actes se répondent entre eux ; l'acte des conjurés a pour pendant l'acte des espions. Les scenes se suivent de manière à produire une violente opposition : « Baladins, dit Cromwell, cédons la place aux mages, » et c'est tout « le Conseil privé » qu'on introduit.

Chaque acteur du drame est une antithèse

vivante : Rochester, brave et fou à la fois, étourdi par tempérament, et sentencieux par nécessité, cachant ses élégances libertines sous les dehors grotesquement béats du chapelain Obededom, obligé presque au même instant de séduire la Guggligoy et d'édifier le Cromwell, figurant tour à tour, selon sa propre expression, « Ezéchiel et Scaramouche ; » Milton unissant aussi les extrêmes, et par un côté rappelant Trissotin, par l'autre ressemblant à Homère ou à Isaïe ; Cromwell surtout, ce « Tibère-Dandin, » qui fait équilibre à l'Europe, et qui tremble devant la mauvaise humeur de sa femme; qui a fait tomber la tête du Stuart, et qui frémit devant l'innocente expression du royalisme d'une enfant ; qui défie les embûches les plus secrètes, détruit d'un revers de main les trahisons les mieux ourdies, mais qui se suspend avec anxiété aux pronostics d'un astrologue, et blêmit de terreur à l'idée qu'un jour de jeûne « il écoute un devin. »

Il est intéressant de voir cette formule antithétique devenir plus envahissante à chaque effort nouveau de Victor Hugo dans le drame. *Hernani* aura l'habit d'un bandit et l'âme d'un héros ; dans le vieux cœur de Ruy Gomez fermenteront toute la sève de l'amour et tous les levains de la haine ; Dona Sol sera aimée

d'un proscrit et d'un roi ; elle aura pour époux le banni amnistié et remonté au plus haut rang ; mais l'heure de l'amour sera celle de la mort, et les flambeaux de bal de cette nuit d'hymen s'allumeront pour éclairer l'embrassement de deux cadavres.

Dans *Marion De Lorme*, deux figures traverseront toute la pièce, en s'opposant, pour ainsi dire, trait pour trait, en se contredisant parole pour parole : Saverny, noble, élégant, insouciant, gai, lumineux ; Didier, bâtard, passionné, mélancolique, et comme vêtu d'ombre. Marion sera la courtisane amoureuse ; Louis XIII nous offrira l'image du pouvoir suprême subjugué ; son fou l'Angely agitera une marotte lugubre, et Laffemas, le magistrat libidineux, et Nangis, le suppliant fier de ses quatre baronnies, et le prêtre-bourreau, le cardinal mourant dont un seul mot tranche une tête, tous jusqu'aux moindres acteurs du drame, jusqu'aux comparses du dernier plan, garderont ce caractère du contraste, et n'offriront souvent que cet unique trait.

Après avoir sculpté en marbre noir ce roi qui s'ennuie, Hugo promènera son pinceau sur une palette chargée de toutes les couleurs, et au-dessus du portrait de François Ier hardiment ébauché, il écrira : « *Le Roi s'amuse.* » Ici

encore nous verrons le libertin couronné se divertir par une amourette ingénue, et le vainqueur de Marignan courir au rendez-vous en écolier vêtu de laine ; quant au fou Triboulet, il résumera toutes les laideurs, tous les défauts et toutes les bassesses ; mais dans cet assemblage monstrueux, une vertu, la tendresse paternelle, rayonnera de l'éclat le plus pur. Cet « homme qui rit » aspirera à la liberté délicieuse des larmes ; ce père qui n'aime au monde qu'un seul être, sa fille Blanche, paiera de tout son or le coup d'épée qui la tuera.

Le laquais *Ruy Blas* sera adoré d'une reine d'Espagne ; Otbert, cœur noble, âme pure, éprouvera d'instinct pour le burgrave Job la tendresse d'un fils, et la haine de Guanhumara exigera, pour prix de la santé rendue à sa fiancée Régina, qu'il s'arme du poignard des parricides. Enfin un couple d'amoureux, échangeant des baisers ingénus au milieu des tombes, verra descendre dans l'*In pace* le moine Torquemada. Ces deux adolescents s'armeront d'une croix sépulcrale, soulèveront la dalle du tombeau, et rendront le condamné à la liberté, à la vie. Il les sauvera à son tour, il les sauvera de l'enfer, où cette profanation sacrilège de la croix les eût conduits ; et, pour les amener à Dieu, il les fera monter sur le bûcher.

Cromwell ne nous révèle pas seulement ce génie antithétique de Hugo ; il nous offre déjà la manifestation de sa fantaisie déréglée et de son goût très décidé pour le burlesque. On y trouve l'usage, et même l'abus, d'un procédé scénique de plus en plus employé par notre poète, à mesure que son œuvre dramatique se développe : ce procédé, c'est le déguisement.

Dans le premier drame de Hugo, l'exposition nous montre Rochester et les cavaliers enveloppés du manteau puritain, l'espion Willis, grimé, déguisé en vieillard, et lord Ormond affublé non seulement d'un costume de tête-ronde, mais encore d'un nom d'emprunt : « ce nom de Bloum me voile — le vieil Ormond ; » le second acte introduit sur la scène lord Rochester sous les dehors d'un ministre puritain ; il ne répond qu'au nom d'Obededom ou au surnom de « Chapelain du diable ; » le quatrième acte s'ouvre par le tableau où Cromwell apparaît, en faction, et surveillant les conjurés à la faveur d'un travestissement ; l'acte tire presque tout son intérêt du coup de théâtre produit par le réveil de Rochester, dans la personne de qui on avait cru saisir, garrotter et condamner le Protecteur.

Après Cromwell, cette manie du déguisement ira toujours croissant. Ouvrons *Hernani* : Don

Carlos entre déguisé dans la maison de Dona Sol : c'est par occasion qu'il cache son nom et son rang ; son rival Hernani les cache par nécessité ; mais le déguisement du bandit ne suffit pas à Hernani ; il pénètre dans le château des Silva, sous le manteau et le chapeau à coquilles d'un pèlerin. Le roi, que nous avons vu, au premier acte, caché dans une armoire, se cachera, au quatrième acte, dans un sépulcre ; quand les conjurés le verront sur le seuil du tombeau, ils le prendront pour un spectre. Et c'est aussi l'impression d'un spectre que produira, au dénouement, l'arrivée de Don Ruy Gomez, masqué, enveloppé de son domino noir.

Relisons *Marion De Lorme*. Saverny, qui passe pour mort, joue tout un acte, déguisé en officier du régiment d'Anjou et la moitié du visage cachée par un emplâtre ; il parle chirurgie et médecine à Laffemas, tout comme Rochester, mis en présence de Cromwell, s'exprimait en jargon biblique. Didier et Marion portent, pendant un acte aussi, le déguisement espagnol de Rodrigue et de la Chimène. Si Didier ne se travestit pas une fois de plus, ce n'est pas la faute de sa maîtresse : quand Marion pénètre dans sa prison, elle apporte un paquet d'habits : « Mets ce déguisement, » voilà les premiers mots qu'elle prononce. Elle-même cache à tous,

surtout à son amant, le secret de son nom véritable, et le dénouement de la pièce ne sera ce qu'il est que parce que ce nom aura été révélé à Didier.

Remarquez cette substitution de noms ; ce sera désormais, avec le déguisement qui en est la conséquence ou l'origine, le principal ressort des drames et surtout des mélodrames de Hugo. La preuve serait plus saisissante, si nous voulions citer ici *Lucrèce Borgia*, *Angelo* et *Marie Tudor*. Mais le théâtre en vers peut nous suffire. Prenons *le Roi s'amuse*. Le roi y paraît, d'abord en écolier, et il se fait aimer de Blanche sous le nom de Gaucher Mahiet ; au quatrième acte du drame, nous le revoyons, vêtu en simple officier, courant les rues de sa capitale, et cherchant les aventures galantes jusque dans le bouge de Maguelonne. Le fou Triboulet n'est pour Blanche sa fille qu'un honnête bourgeois, très bon, très tendre, très craintif, dont le nom lui est inconnu.

Mon nom, qu'en ferais-tu, quand je te l'aurais dit?

Blanche est prise, par les grands seigneurs, pour la femme de Triboulet; elle est vêtue en homme, et Saltabadil croit, en la tuant, ne dépêcher qu'un cavalier. S'il la tue, c'est

que Triboulet pense frapper le roi, comme les conjurés croyaient tenir Cromwell dans Rochester. C'est la poétique des « méprises » transportée de la comédie de Shakespeare ou de Marivaux dans un sujet tragique.

Faut-il analyser *Ruy Blas*, et rappeler comment cet orphelin, nourri par pitié dans un collège, et laquais de Don Salluste, est, à la fin du premier acte, grand d'Espagne ; comment il a pris les noms, les titres et le personnage de Don César de Bazan, devenu Zafari et détenu sur les galères ? Ce déguisement a même sa contre-partie : au troisième acte, Don Salluste a revêtu la livrée de Ruy Blas, et c'est dans ce costume de valet qu'il vient donner au ministre de sa façon ses redoutables ordres.

Faut-il rappeler le mystère dont tous les personnages des *Burgraves* sont enveloppés ? Dans ce drame presque symbolique, aucun des personnages principaux n'est désigné par son vrai nom. Guanhumara a remplacé Ginevra; l'enfant qu'on nommait Yorghi Spadaceli s'appelle Otbert ; l'empereur Frédéric est le mendiant, et il lui suffit, pour glacer de terreur le vieux burgrave Job, de lui dire tout bas le nom de Fosco qu'il portait autrefois, et dont le souvenir semblait perdu.

Ces moyens mélodramatiques font sourire

les spectateurs d'aujourd'hui, conquis, plus qu'on ne le croit, par la doctrine réaliste. Le public de l'époque romantique, très épris du mystérieux, ne songeait guère à les trouver plaisants. Il ne voyait pas non plus ce qu'il y avait d'invraisemblance dans tel incident fatal de l'intrigue, dans tel hasard providentiel, dans telle conjoncture stupéfiante d'à-propos. Lord Rochester a fort bien joué son rôle chez Cromwell ; la fatalité veut qu'il ait sur lui un parchemin révélateur du complot et un quatrain de sa composition ; il offre son quatrain à la fille du Protecteur, et il lui laisse en main, à la place de son madrigal, l'indication que lord Ormond adresse aux conjurés. Il y a dans tous les drames de Hugo un objet redoutable, et, comme on dirait en argot de coulisses, un « clou » tragique, indispensable à l'action, comme le parchemin de Rochester. C'est le *cor* d'Hernani, c'est le *portrait* abandonné à Didier par Saverny dans *Marion De Lorme*. C'est le masque et le *bandeau* dont Triboulet se laisse aveugler dans *le Roi s'amuse* ; c'est le *manteau* de Don Salluste et le *pourpoint* du duc d'Albe, qui permettent au duc de Frias de faire arrêter Don César de Bazan pour la seconde fois ; c'est, dans les *Burgraves*, le *trèfle* imprimé au fer rouge sur le bras du vieil Empereur.

Quant aux coups de théâtre, on les trouve certes chez Hugo, et dès sa première œuvre dramatique ; *Cromwell* en est déjà rempli : le verre bu par Rochester, le parchemin lu par lady Francis, le réveil du dormeur, l'apparition subite de Cromwell, le refus de la couronne. Mais cet art des coups de théâtre, Hugo le portera par la suite à son plus haut degré de puissance, ou tout au moins d'étrangeté. Certains de ses drames multiplieront les effets de cet ordre, *Hernani*, par exemple, où tout est en surprises : le roi tient le bandit, et le fait échapper ; le bandit est maître du roi, et il le laisse fuir ; le roi surprend Hernani dans les bras de Dona Sol, et coupe court à leur duo de tendresse ; Hernani arrive à point pour empêcher le rapt de Dona Sol par Don Carlos ; Ruy Gomez interrompt deux fois les effusions de Dona Sol avec Hernani ou Don Juan d'Aragon. Dans d'autres pièces, le coup de théâtre est, pour ainsi dire, l'unique but, et par conséquent l'idée génératrice de l'action. Tout le mélodrame de *Lucrèce Borgia* tend à ce que Gennaro commette un parricide inconscient ; tout le drame en vers du *Roi s'amuse* est construit pour amener Triboulet à consommer le meurtre de sa fille. En terminant ces deux ouvrages sur ce cri : « Ah ! tu m'as tuée, Gennaro, je suis ta mère », ou sur ce vers : « J'ai tué mon

enfant! j'ai tué mon enfant! » le poète a eu l'ambition d'entr'ouvrir brusquement et d'illuminer jusqu'au fond les abîmes de la terreur.

Le coup de théâtre déjà curieux, surprenant, dramatique, terrible, dans *Cromwell*, dans *Hernani*, dans *Ruy Blas*, dans *le Roi s'amuse*, prend je ne sais quel caractère, auguste, et plus que fatal dans les *Burgraves*. Ce n'est pas une émotion simplement tragique, c'est un effet de merveilleux propre à l'épopée que produit l'intervention de Job sortant de son silence pour défendre le mendiant et l'introduire au manoir d'Heppenheff ; ce n'est pas un geste de théâtre, c'est une attitude de légende que l'agenouillement du vieux Burgrave, rendant au maître abhorré cet hommage farouche :

Je vous hais, mais je veux une Allemagne au monde.
Mon pays plie et penche en une ombre profonde.
Sauvez-le. Moi, je tombe à genoux en ce lieu
Devant mon empereur que ramène mon Dieu.

Et au dénouement de la pièce, c'est la Providence elle-même, qui semble entrer avec le vieil empereur Frédéric dans le caveau perdu pour arrêter les bras d'Otbert et délivrer le spectateur de l'oppression d'une atroce fatalité.

Est-ce le spectateur ou le lecteur qu'il fau-

drait dire? Je sais bien que le drame des *Burgraves* a été représenté au Théâtre-Français, que Hugo s'est donné la peine d'imprimer dans les notes des indications pour les impresarii de province désireux de monter la pièce, que plus d'un directeur parle aujourd'hui de la reprendre, et de donner à cette reprise un grand éclat; mais quiconque admire, et dans ses plus hautes beautés, cette trilogie des Burgraves, fera des vœux pour que les acteurs, selon l'expression de Charles Lamb, « n'en réduisent pas les vastes proportions à la mesure d'une actualité rétrécissante. » La vérité sur ces gigantesques personnages de Job, de Barberousse, Hugo lui-même nous l'a dite dans ce superbe adieu du poète à ses vieux héros :

O colosses! le monde est trop petit pour vous.
Toi, solitude, aux bruits profonds, tristes et doux,
Laisse les deux géants s'enfoncer dans ton ombre.

Les faire sortir de cette solitude et les éclairer des feux crus de la rampe, ce serait profaner, sans profit pour le nom de Hugo, tout ce qu'il y a, dans sa conception, de poésie pure et de divin mystère.

CHAPITRE III.

LES QUALITÉS POÉTIQUES A LA SCÈNE. — PROGRÈS VERS L'IDÉAL DANS LE THÉATRE DE VICTOR HUGO.

Ce que je pense des *Burgraves*, je ne serais pas éloigné de l'étendre à tout le théâtre en vers de Hugo, à dater d'*Hernani*. Ce qui peut arriver à ces pièces de moins heureux, c'est qu'on les joue. Nous avons vu, par tout ce qui précède, qu'elles ne sont pas exemptes de défauts. Ces défauts, l'optique particulière du théâtre les fait saillir, les grossit démesurément. Une grande partie des beautés s'atténue au contraire, ou s'efface, ou tourne au défaut. Voici, par exemple, le drame d'*Hernani*. Un souffle de passion amoureuse l'emporte ; un accent d'héroïsme juvénile, étrange, et parfois emphatique,

l'emplit. A la rigueur, les acteurs rendront tout cela; mais quelle valeur leur déclamation peut-elle ajouter au charme des images, à l'éblouissante couleur de l'expression, au parfum capiteux de lyrisme qui s'exhale de toute la pièce? Quand je lis ces scènes du dernier acte, où l'amour, porté au paroxysme, déborde en quelque sorte du cœur des deux époux, et cherchant au dehors une expression digne de lui, s'identifie avec la douceur de la nuit et la sérénité des astres, ce qui retient mes yeux, ce qui se grave dans ma mémoire et l'enchante comme une succession délicieuse d'harmonies, ce sont des vers de la nature de ceux-ci :

..... Sur nous, tout en dormant,
La nature à demi veille amoureusement.
Pas un nuage au ciel. Tout, comme nous, repose.
Viens, respire avec moi l'air embaumé de rose!
Regarde. Plus de feux, plus de bruit, tout se tait.
La lune tout à l'heure à l'horizon montait ;
Tandis que tu parlais, sa lumière qui tremble,
Et ta voix, toutes deux m'allaient au cœur ensemble.

Quand je vois la pièce au théâtre, mon attention est détournée, est absorbée par tout ce que l'acte peut contenir de puéril ou de blessant. Le son du cor retentit, et l'interprétation de Dona Sol : « Seriez-vous dans cette sérénade de moitié ? » est loin de me causer l'émotion mêlée

d'effroi sur laquelle a compté le poète; le trouble d'Hernani, ses paroles énigmatiques, le stratagème qu'il imagine pour écarter un moment Dona Sol, tout cela m'occupe et m'impatiente; j'en veux à l'acteur de porter tous ses efforts sur cette partie grossière de son rôle, qui est la seule, à vrai dire, où il lui soit possible d'exceller. Car, si quelqu'un peut s'appliquer les paroles de l'Ecriture, c'est l'acteur. « Si tu t'abaisses, dit-il au poète, je t'élèverai. » Mais ne l'abaisse-t-il pas, dès qu'il s'élève ? N'est-ce pas une souffrance pour tout spectateur dont le sens littéraire est délicat, d'assister à la transformation presque dégradante que le zèle des interprètes peut faire subir à la plus noble conception ? Voici l'amour et la haine en présence. La haine est implacable, et l'amour semble succomber. « Il tombe ; il se relève roi, » comme a dit ailleurs le même Hugo. L'approche de la mort lui révèle qu'il est immortel; il voit « des feux dans l'ombre ; » il a sondé, d'un suprême regard, l'éternité qui lui reste pour s'assouvir. Est-ce bien cela que l'acteur me traduit ? Il est trop préoccupé de mourir dramatiquement, et, jusqu'à son dernier soupir, de justifier, de rendre vraisemblable cette mort presque instantanée par une agonie puissamment réaliste. Plus il aura de moyens, plus il me faussera le sens,

et me gâtera l'impression de ce dénouement; il ne traduit pas, il trahit le poète.

Quelle est la pièce de Hugo qui peut éviter, en passant sur la scène, cette diminution cruelle, et, qu'on me pardonne d'écrire le mot propre, ce déchet ? Voyez ces jolies scènes de Marion De Lorme, l'interrogatoire des acteurs, ou encore la discussion, d'un ragoût littéraire si vif, entre gens d'épée, au camp de Blois, au sujet de « Corneille et des chapeaux de feutre; » le lecteur ne s'en lasse pas; il y trouve toujours, comme dans une musique aimée, quelque nouveau détail à savourer, et l'harmonie générale l'enchante. Quelle impression ressent le spectateur à l'audition de ces mêmes morceaux ? Une impression de lassitude. Il a surtout le sentiment qu'ils retardent l'action; la qualité du style lui échappe. C'est le sort des mérites purement littéraires au théâtre. Les perles poétiques n'ont pas plus d'intérêt pour le public que pour le coq du fabuliste :

> Je la crois fine, dit-il,
> Mais le moindre grain de mil....

et quel que soit le français du Scribe qui lui jette le mil à belles poignées, il y court, laissant le joyau « au beau premier lapidaire. »

Il n'y a pas, à mon sens, de couleur poétique,

dont la scène n'altère l'effet. Les traits de pure imagination, que cette lumière théâtrale ne décolore pas, en reçoivent je ne sais quel reflet exagéré, presque aveuglant. Prenons un exemple. Rappelez-vous l'acte du bouge dans *le Roi s'amuse*. Le poète s'est complu à composer ici un tableau réaliste d'une franchise et d'une beauté d'expression admirables. A la scène, certains détails sont repoussants de crudité. Il se dégage de tout ce bas mystère comme une odeur de mauvais lieu. Cette impression nauséabonde, on peut affirmer que la beauté du vers la purifie ; mais cette poésie réparatrice ne se révèle qu'au lecteur ; le spectateur n'a pas le loisir de s'y attacher ; ses oreilles restent ingrates, et ses yeux sont seuls offensés.

Ils sont rares les cas où l'imagination du spectateur s'avance au delà du but que veut atteindre le poète. Elle s'arrête d'ordinaire fort en deçà de son élan, et n'entend qu'à demi ses expressions, pour peu qu'elles soient imagées. Ce serait affaire à l'écrivain de ménager cette infirmité de conception, et de ne pas dérouter le lourd bon sens de son public. Mais comment veut-on que l'auteur des *Orientales*, portant au théâtre un sujet espagnol, se retienne, et résiste à l'envie de faire étinceler son coloris, de donner à tous ses personnages des attitudes,

des costumes, des physionomies à faire envie à Vélasquez ? Dans ce sujet naturellement ouvert à la fantaisie, comment cette imagination de poète, éprise d'idéal et affamée de merveilleux, n'aiderait-elle pas le fantastique à triompher ? « J'habite dans la lune, » dit un des personnages du drame ; le dramaturge n'est-il pas de ceux qui, « rêveurs, » « écoutent les récits »

Et souhaitent le soir, devant leur porte assis,
De s'en aller dans les étoiles ?

Les drames d'*Hernani* et de *Ruy Blas* sont tout imprégnés de lyrisme : qu'est-ce que le drame des *Burgraves,* sinon une épopée ? Les personnages, ici, prennent un caractère symbolique : « *Imago humanâ major,* » dit Juvénal ; c'est la formule qui s'applique le mieux à eux. Otto, Magnus et Job, représentent trois siècles ; l'idée féodale s'exprime et agit par leur intermédiaire ; l'idée impériale, après une éclipse de tant d'années, reparaît et triomphe avec Frédéric Barberousse, et la légende, plus vraie que l'histoire, a bien raison de le ressusciter. « Je n'ai plus rien d'humain, dit Guanhumara, je suis le meurtre et la vengeance ; » les prisonniers, qui la contemplent d'un regard ter-

rifié, murmurent tout bas : » cette esclave est la haine. » Ce drame n'est plus une lutte entre des êtres passionnés ; c'est le conflit des passions mêmes.

Le cadre a les proportions légendaires du sujet. Le repaire féodal, qui retentit en même temps du cliquetis des entraves et du choc des verres, garde l'écho de douleurs plus sinistres et de fêtes plus colossales ; Job, le burgrave centenaire, rappelle les jours de gloire où des convives, grands et forts autrement que ceux d'aujourd'hui, chantaient à voix retentissante

Autour d'un bœuf entier posé sur un plat d'or.

De ces promenoirs mystérieux, qui vont se perdant dans le mur circulaire, on s'attend à voir surgir de terribles apparitions. Pourquoi ne serait-ce pas le destin qui, sous les traits et les haillons du mendiant, se dresse tout à coup au haut « du degré de six marches ? » Et dans le caveau sombre, humide, hideux, que continue la noire galerie avec ses piliers vaguement entrevus, où la lumière s'infiltre à peine par un grillage éventré, témoin de quelque antique et formidable violence, quelle tragédie peut paraître trop atroce, quel merveilleux dénouement ne semblera pas naturel ?

Quel style aussi sera trop poétique, pour

exprimer cette conception grandiose ? Quelles paroles seront trop hautes, trop nobles, trop épiques, tombant de ces lèvres princières, et traduisant non pas les sentiments d'un être humain, mais les aspirations de tout un peuple, mais les terreurs d'un très long âge, mais les réminiscences glorieuses d'un passé « descendu derrière l'horizon ? »

On comprend qu'après avoir entrevu cet idéal dramatique, et après avoir reconnu, par l'échec de sa trilogie, combien il dépassait les besoins du public et les ressources de la scène, Hugo ait renoncé aux avantages de la représentation qu'il fallait acheter par tant de sacrifices. Il y a gagné de pouvoir écrire tout un *Théâtre en liberté*. Et par cette dénomination je n'entends pas seulement le livre posthume qui a paru avec ce titre, mais le livre dramatique des *Quatre vents de l'esprit* et cette tragédie vraiment unique, d'une puissance dantesque, *Torquemada*.

Ceux qui mesurent au patron des pièces classiques, ou des comédies réalistes modernes, ces idylles dialoguées qui s'appellent *la Grand'Mère*, *la Forêt mouillée*, ou *les Deux trouvailles de Gallus*, commettent une injustice qui n'est peut-être qu'une erreur. Pour moi, en relisant cette comédie un peu délirante, *Margarita*, et cette

tragédie condensée, *Esca*, *la marquise Zabeth* dont chaque vers est un dard aigu, une épigramme amère et lumineuse, je me surprends à préférer dans le ciel poétique de Hugo ces étoiles reconnues les dernières et dont l'éclat est d'une si étrange pureté.

Quant à Torquemada, ce prêtre « monstrueusement bon », Hugo le regardait non sans raison comme « sa conception la plus grande. » C'est la lecture des Epîtres de saint Paul qui avait déposé dans l'esprit du poète le germe de cette œuvre imaginée dès les premières heures de l'exil et produite au grand jour, trente ans plus tard, en 1882. Faut-il rappeler les faits qui constituent l'action d'un pareil drame ? Ils ne touchent plus le lecteur qu'assez faiblement. Deux seulement font saillie, et il suffit de les noter pour embrasser tout le sujet, pour en donner la formule adéquate : le moine est sauvé de la mort par l'effort sacrilège des deux amoureux ; les deux amoureux sont lavés du sacrilège par la mort, par le supplice du bûcher où les achemine ce moine atrocement providentiel, au nom de la doctrine de l'apôtre : « Une mère aimera mieux voir sa fille brûlée vive en état de grâce, que de la savoir hérétique et destinée aux flammes éternelles. »

Entre ces deux points extrêmes de l'action,

que trouvons-nous? Des âmes ouvertes, des profondeurs de conscience éclairées dans les plus intimes replis. Ames de roi, de conseiller de roi, fausses, fourbes, ténébreuses, luttant de défiance, de malice sournoise, d'impénétrable noirceur. Ames de prêtres surtout, François de Paule personnifiant le dévouement à l'humanité, la religion toute d'abnégation et de sincère amour en regard de Borgia qui représente, dans sa plus terrible expression, l'égoïsme du vice, et de Torquemada, en qui s'incarne, avec des traits idéalement odieux, l'égoïsme de la vertu.

Quelle réalisation sur la scène ne rapetisserait de telles figures? Quel jeu d'acteur produirait l'ébranlement d'imagination causé par la seule lecture? Qu'on s'en assure en revoyant ce fragment d'épopée où le couple royal reçoit le placet des juifs, se fait compter leur or, comme prix de leur grâce, mais frémit de terreur sous l'anathème de l'Église, et pour se faire absoudre de sa clémence simoniaque, regarde flamber dans les ombres du soir le quemadero gigantesque allumé par l'amour implacable, par la charité féroce du moine dominicain? Qui ne voit le tort que ferait à de pareilles conceptions le passage de l'idée à l'acte, de l'abstraction majestueuse à la brutale

et insupportable réalité? Le fait deviendrait la chose essentielle ; le mobile qui l'a produit, l'état d'âme dont il est le révélateur, ne nous occuperait plus que relativement ; c'est au mélodrame le plus banal qu'aboutirait cet effort tout-puissant d'imagination et de pensée ; c'est en fumée que se convertirait ce chaud rayon de poésie.

L'INSPIRATION SATIRIQUE

CHAPITRE PREMIER.

A LA VEILLE DES CHATIMENTS.

Arrêtons-nous sur le seuil de l'exil. Pour mesurer l'étendue du bienfait qu'ont rendu à l'auteur des *Châtiments* et des *Contemplations* ses dix-huit années de solitude, dressons en quelque sorte le bilan de son œuvre antérieure ; énumérons les ressources acquises ; marquons les progrès accomplis, jusqu'au jour où le poète va brusquement agrandir sa manière et lui donner une ampleur étrange, saisissante, et comparable, pour l'effet, au « geste auguste du semeur » que les ombres du soir élargissent « jusqu'aux étoiles. »

Hugo a écrit ses premières Odes dans une langue assez impersonnelle, la langue des poètes, ses devanciers immédiats ou ses contemporains. Cette langue est encore faite de mots nobles, chargée de périphrases, qui exigent presque des gloses. L'ode est scandée de mouvements factices, et ponctuée d'exclamations. Dans la pièce sur la naissance du duc de Bordeaux, je compte six apostrophes, la première au « voyageur, » la seconde à Henri IV, la troisième à l'enfant nouveau-né ; la quatrième, qui se ramifie en sous-apostrophes, s'adresse successivement aux soldats, au peuple, à Bordeaux, à la Vendée ; la cinquième invoque les marins français, et la sixième la fille de la Sicile.

Ailleurs, c'est un autre procédé tout aussi froid, tout aussi vieux, ou, si l'on veut, tout aussi juvénile, celui des interrogations.

Où courez-vous ? Quel bruit naît, s'élève et s'avance?
Qui porte ces drapeaux, signe heureux de nos rois ?
(Statue d'Henri IV. Févr. 1820.)

Quel est cet enfant débile
Qu'on porte aux sacrés parvis?
(Baptême du duc de Bordeaux. Mai 1821.)

On reconnaît la rhétorique usuelle, celle de

Casimir Delavigne dans *Jeanne d'Arc* : « Pour qui ces torches qu'on excite ? » ; celle de Lamartine dans *Bonaparte* : « Ici gît ? Point de nom. Demandez à la terre, » etc.

Déjà pourtant l'écrivain de race se révèle à certains vers classiques de facture, mais fermes, nets, et, comme on eût dit de vers de Voltaire, heureux :

Le plus beau patrimoine est un nom révéré.
Od. 2, 5.

. . . . , ...
Tomber encor plus haut que tu n'étais monté.
Od. 3, 2.

Çà et là il s'essaie à la simplicité, et il rencontre des traits antiques, bibliques même :

Et j'accourus, portant des palmes et des fleurs.
Od. 2, 6.

[illegible]

ou d'une fière nouveauté :

Et les vieux bataillons qui passaient dans les villes
Avec un drapeau mutilé.
Od. 5, 3.

L'image, cette invention avec laquelle Hugo

va renouveler et centupler les ressources lyriques, commence à se faire jour. Elle manque d'audace ; elle a quelque chose de neutre, de connu, de littéraire :

Pour sauver la nef criminelle,
Ils y suspendaient un berceau.
(Naissance du duc de Bordeaux.)

. . . .
Tels que ces nocturnes aurores
Où passent de grands météores,
Mais que ne suit pas le soleil.
(Buonaparte.)

Çà et là, elle est rapide, ramassée, expressive :

L'éclair remonte au ciel sans avoir foudroyé,

ou pittoresque, et suggestive, et imprévue :

Et la ville à mes pieds, d'ombres enveloppée,
Etend ses bras en croix et s'allonge en épée.

L'antithèse s'accuse aussi et prend un relief dont la vigueur rappelle les princes de la décadence latine, les Tacite, les Juvénal :

Ce vaste ravisseur d'empires et de trônes
Ne peut usurper qu'un tombeau.
Od. 3, 3.

Le goût du colossal perce, et l'on pourrait citer telle hyperbole qui sera remarquée plus tard dans la *Légende des siècles* :

Il est faible, il est vieux : sa fin est si prochaine
Qu'à peine il peut encor *déraciner un chêne.*

Comme les simples images, les symboles sont empruntés encore à la tradition, plutôt qu'ils ne sont inventés et créés ; mais déjà le poète s'étudie à les rajeunir, et l'on prévoit qu'il y excellera.

. . . .
Depuis cette plage inféconde
Où dort sur la borne du monde
L'hiver, vieillard au dur sommeil,
Jusqu'aux lieux où, quand naît l'aurore,
On entend sous l'onde sonore
Hennir les coursiers du soleil.

Il s'avise, au moins une fois, de n'exprimer son idée que par le développement de l'image, du symbole, qui en est la traduction poétique. Ainsi, dans le *Repas libre*, la vie joyeuse et enviée des rois épiés, attendus, par « le tigre populaire, » éveille la comparaison avec le festin fastueux que Rome offrait aux condamnés du cirque, avant de les livrer aux bêtes : l'idée pure occupe une strophe ; l'image se déploie

avec ampleur, et remplit tout le reste de l'ode.

L'épanouissement de la puissance symbolique ne se produira, dans toute sa splendeur, qu'à dater de la période d'exil. On a vu toutefois que les *Orientales* marquaient déjà, à cet égard, un progrès décidé. Je rappellerai *Mazeppa.* Six strophes suffisent à l'expression directe de la destinée du génie. Le poète en a consacré trois fois autant à nous retracer la destinée de Mazeppa, c'est-à-dire à développer le symbole expressif, la traduction imagée de cette idée abstraite.

Après les *Orientales*, la faculté de création des images, ou, en d'autres termes, la richesse symbolique s'amoindrit ; mais elle ne disparaît pas. Rappelez-vous dans les *Chants du Crépuscule* la pièce intitulée *Conseil*, et le tableau de cette marée ascendante, inéluctable, qui traduit si puissamment l'idée de révolution. Rappelez-vous encore le symbole très admiré de la *Vache*, exprimant la Nature nourricière, dans le recueil des *Voix intérieures.* Mais le poète n'est pas encore parvenu à l'art, tout à fait supérieur, de mêler intimement le symbole et l'idée, de métamorphoser la pensée en image. Ce sera le secret de sa puissance à l'époque où il écrira le *Lazare* des *Châtiments*, le *Satyre* de la *Légende des siècles.*

La rhétorique des premières odes persiste,

mais déjà mieux dissimulée. Dans les *Orientales*, l'auteur fait usage d'un procédé de développement assez artificiel. Il débute encore par l'interrogation, et il la fait suivre de deux réponses, l'une négative et négligeable à la rigueur, l'autre affirmative et essentielle. 1° Est-ce ?... 2° Non, ce n'est pas... 3° C'est... Plusieurs pièces, la *Douleur du Pacha*, *Clair de Lune*, sont taillées sur ce patron par trop commode. Le *Feu du Ciel* est le triomphe de cette construction rudimentaire.

Un autre procédé, artificiel aussi, et peu nouveau, mais renouvelé par l'abondance du détail et la richesse du vocabulaire, c'est l'énumération. Ainsi, dans la pièce sur Grenade, le poète explique ce que chaque ville d'Espagne possède en propre, et il réserve pour la fin le trait : « mais Grenade a l'Alhambra. » Dans la pièce sur le drapeau de Canaris, il nomme les pavillons de tous les navires du monde pour amener la chute d'ode : « Mais Canaris arbore l'incendie. » Ce procédé peut conduire aux plus regrettables effets. Il y a longtemps qu'on a relevé, dans la pièce sur le combat de Navarin, le caractère fabuleux de cette flotte turque où le poète fait figurer sans scrupule des navires de tout pays, et où il introduit sans discernement la marine de tous les âges.

Si la composition garde parfois un caractère juvénile, ou même puéril, la forme est déjà accomplie. La couleur est pleine d'éclat. L'image est grande, ou tout au moins grandiose, et quelquefois démesurée. Le mouvement est emporté, l'expression serrée, le trait rapide et lumineux, le vers plein et sonore, la rime riche, variée à l'infini, et sans aucune concession. Le poète a le don de voir et de traduire ce qu'il voit. Un Guardi ou un Ziem eussent été charmés de « ce drapeau » au « reflet d'or », qui

. . . .Dans l'onde tour à tour
S'élargit ou s'allonge.

Avec quel sens de la réalité, mais en même temps avec quel choix artistique du détail, sont traduites les mille impressions du jour ou de la nuit !

Le soleil et la pluie ont rouillé la forêt.
. . . .
Que le bois tourbillonne et qu'il neige des feuilles.
. . . .
J'aime ces chariots lourds et noirs, qui la nuit,
Passant devant le seuil des fermes avec bruit,
Font aboyer les chiens dans l'ombre.

Ces qualités de style se complètent à chaque

recueil. Les *Feuilles d'automne* nous révèlent une aptitude particulière à rendre, par l'image, l'intensité d'un sentiment :

Attendre tous les soirs une robe qui passe,
Baiser un gant jeté.

ou la profondeur d'une pensée :

L'homme, fantôme errant, passe sans laisser même
Son ombre sur le mur.

ou encore le caractère séducteur de la nature et ses aspects virgiliens :

Là-bas un gué bruyant dans des eaux poissonneuses
. . . .
Où le chevreau lascif mord le cytise en fleurs.
. . . .
Partout où le couchant grandit l'ombre des chênes.

A ces touches délicates les *Chants du Crépuscule* font succéder des traits d'une vigueur passionnée, des images qui sonnent comme des clairons de combat.

. . . .
Et l'emporte, la bouche encor mal essuyée...
. . . .
. . . . Et ses chevaux numides
Qui mordaient le vôtre au poitrail.

. . . .
Et les rouges lanciers fourmillant dans les piques
Comme des fleurs de pourpre en l'épaisseur des blés.

On est déjà, mais par instants, et comme par éclairs, dans la tradition de style des *Châtiments*. Il n'est pas jusqu'à cette première apparition d'Isis qui ne suggère le rapprochement (1). C'est qu'en effet les *Chants du Crépuscule* sont le produit, nous l'avons vu, d'une première poussée de mélancolie, et l'on peut deviner ce qu'une perte irréparable, ce qu'une blessure profonde arracheront au poète de sanglots et de cris de deuil, si son vers est déjà vibrant d'émotion :

Si de ce sein brisé la douleur et l'extase
S'épanchent comme l'eau des fêlures d'un vase.

Les *Voix intérieures* démontrent que Hugo a découvert entre la nature et l'âme humaine de secrètes affinités. Ce qui mêlera tant de grâce à la satire effrénée des *Châtiments*, ou tant de charme à l'austère philosophie des *Contempla-*

(1) « L'antique Isis des bas-reliefs d'Egine. »
(*Chants du Crépuscule.*)

« Nature, Isis voilée, assise à notre porte.
(*Châtiments.*)

tions, c'est-à-dire la consolation versée par les champs et les bois, ou au contraire l'ironique voix, l'accompagnement douloureux des eaux, des brises, des feuillages, tout cela commence à frémir et à murmurer dans ces vers :

La mousse épaisse et verte abonde au pied des chênes.
. . . .
Les sources sont des pleurs. . . . .
Cette longue chanson qui tombe des fontaines.
. . . .
O soleils descendus derrière l'horizon !

Enfin l'habileté de main, la science du rythme, la variété mélodique, le renouvellement de l'harmonie, après s'être manifestés presque à chaque page de tous ces recueils lyriques, éclatent une fois de plus dans *les Rayons et les Ombres*, et y donnent naissance à des chefs-d'œuvre de forme, comme la pièce de 18 vers : *Ecrit sur la vitre d'une fenêtre flamande.*

Toutes ces forces étaient éparses jusqu'ici. L'heure des vraies douleurs venue, la passion va grouper ces éléments, décupler ces ressources, exalter toutes ces qualités, et pourquoi pas ? tous ces défauts, jusqu'au plus haut degré d'éclat et de puissance.

Une concision toute lapidaire et une clarté magique seront les caractères de la langue des

Châtiments. La trame sombre de l'œuvre s'illuminera, comme la nuit d'étoiles, d'une multitude de symboles nouveaux, ramassés, radieux. Le souffle de la haine, la chaleur de l'indignation, l'élan tout divin de la conscience soulèveront non seulement chacune de ces odes, de ces satires, de ces élégies, de ces lamentations épiques ; mais le livre tout entier fera l'effet d'un seul chant prolongé. C'est le cas de redire avec le poète qui a le plus noblement parlé de Hugo, Sir Algernon Swinburne : « Entre le prologue *Nox* et l'épilogue *Lux* des *Châtiments*, les quatre-vingt-dix-huit poèmes qui roulent, qui brisent, qui éclairent, qui tonnent comme les vagues d'une mer visible, exécutent leur chœur d'harmonies montantes et descendantes avec presque autant de profondeur, de variété, de force musicale, avec autant de puissance, de vie, autant d'unité passionnée, que les eaux des rivages sur lesquels ils furent écrits. »

CHAPITRE II

LES CHATIMENTS.

C'est sous la forme de cette antithèse *Nox* et *Lux* que la gigantesque satire des *Châtiments* a dû se présenter d'abord à l'esprit de Hugo : *Nox* ou le spectacle sinistre du présent ; *Lux*, ou la vision radieuse de l'avenir. Je m'imagine qu'il a conçu du même coup tout le développement de son livre ; car, en y regardant de près, je retrouve dans la première pièce, dans ce prologue superbe qui a pour titre *Nox*, l'énumération des idées, et comme la table thématique de tous les développements qui suivront. Analyser ce prologue, c'est donc résumer l'ouvrage.

Le titre *Nox* est symbolique. Mais tout sym-

bole, dans Hugo, a sa racine dans la réalité. Ici la réalité c'est la *nuit de décembre.*

I. — Secondé par le « brouillard », le « bandit » qui convoite le trône, a pris sa « lampe », son couteau, et s'est dirigé « d'un pas oblique » vers le lit où, confiante, sur « l'oreiller du serment » juré par le prince, la République sommeillait.

II. — Le crime est accompli. Paris mitraillé s'est replongé dans un silence plein d'horreur. C'est l'heure de la ripaille des soldats, « ces complices obscurs. » Les généraux « dorés » galopent triomphants ; les juges retroussent leur simarre pour éviter le sang du ruisseau, mais ils courent se prosterner aux pieds de l'homme qui paiera leur « dévouement allègre. »

III. — Cet homme, c'est le « louche » vainqueur, l'héritier du nom de « l'empereur surhumain », le nain » qui « se cramponne » au « géant », le « voleur de nuit » qui « allume sa lanterne au soleil d'Austerlitz. »

IV. — Les filles applaudissent à son exploit ; les viveurs sont joyeux ; quiconque est bas, s'abaisse encore davantage et mendie un emploi. On fera voter les « drôles, » on inscrira les chiffres en lettres d'or ; on pavoisera les églises.

V. — Voici les morts, ceux de l'égout, ceux

du trottoir, ceux du coin des portes, ceux que charrie le fourgon escorté de soldats, ceux de « l'enclos fatal » sur le mont des martyrs :

Livides, stupéfaits, immobiles, pensifs,
. . . .
De leur œil fixe et vide ils regardaient les astres.

VI. — Où va le meurtrier? Au sacre. « J'ai sauvé l'ordre. » L'archevêque, devant un Jésus-Christ « qu'on a cloué pour qu'il ne s'enfuie pas, » bénit cet « histrion. »

VII. — Et cependant la mer, qui bat les rochers où souffre le proscrit, qui voudrait le bercer de ses chants, le divertir de ses spectacles, emporte aux bagnes lointains, vers Cayenne « aux fosses profondes »

Ces noirs pontons qui, sur ses ondes,
Passent comme de grands cercueils.

VIII. — L'expiation viendra. Que sera-t-elle? La vengeance, que tous ces forfaits ont semée, fera-t-elle lever une moisson de représailles? Le Titan 93 redressera-t-il l'échafaud? Non, la loi de haine a fait son temps; c'est la parole de Jésus : « Aimez-vous, » écrite dans toute la nature, qui doit régner dans l'avenir. Il ne sera pas dit que même pour cet homme la guillotine

A ressaisi sa hache entre ses deux bras rouges,
Et dressant son poteau dans les tombes scellé,
Sinistre a reparu sous le ciel étoilé.

IX. — D'autres bourreaux, la Muse Indignation et le poète, s'empareront de l'usurpateur, et le cloueront vivant, mais dégradé, à tous les « piloris. »

Il n'y a pas une pièce des sept livres des *Châtiments* qui ne se ramène à un des neuf motifs que nous venons, pour ainsi dire, d'isoler dans cette première œuvre symphonique, divisée par le compositeur lui-même en neuf morceaux.

1° Le motif du complot n'a inspiré qu'une page nouvelle, mais une page merveilleuse, celle qui a pour titre *Cette nuit-là*, et qui s'achève sur cette inoubliable image :

Le jour parut. La nuit, complice des bandits,
Prit la fuite, et, traînant à la hâte ses voiles,
Dans les plis de sa robe emporta les étoiles,
Et les mille soleils dans l'ombre étincelant,
Comme les sequins d'or qu'emporte, en s'en allant,
Une fille, aux baisers du crime habituée,
Qui se rhabille après s'être prostituée !

2° Le motif du triomphe cynique, légalisé par des juristes corrompus, ou justifié par la presse vénale, a produit, entre autres morceaux de satire tragi-comique, les pièces sur le prési-

dent Dupin, sur les grands corps de l'État, sur les journalistes de robe courte, sur L. Veuillot, redoutable ennemi, pamphlétaire cruel, mais écrivain de race. Dans d'autres endroits des *Châtiments,* le poète brandit une arme, un fer fumant ; il n'est armé ici que de verges et d'étrivières.

3° L'antithèse initiale des deux Napoléons s'est exprimée sous toutes les formes. Elle s'accuse avec majesté dans la satire lyrique intitulée *Toulon.* Les coups de canon du jeune défenseur de la première République ont ici pour écho les coups de marteau qui rivent les manilles du second empereur déchu. Elle emplit de son ironie ou plaisante ou terrible telle chanson dont le refrain « Petit, petit, » fournira plus tard un surnom, peut-être ineffaçable. Elle bondit avec les iambes de la *Reculade,* de l'*Obéissance passive* ; elle s'éclaire de toutes les couleurs de la poésie orientale dans l'entrevue avec Abd-el-Kader ; elle soulève l'*Expiation*, cette épopée grandiose et fatale, dont le héros suprême, ainsi que dans *le Feu du Ciel,* est un fléau de Dieu, et dont les personnages humains, comme dans un drame d'Eschyle, entendent dans la nuit la voix tragique du destin.

4° L'acclamation des jouisseurs de tout ordre, de tout âge et de tout appétit se fait entendre

dans une vingtaine de pièces, les plus exclusivement satiriques du livre, celles qui font le plus songer à Juvénal. Est-il du temps des Flaviens ou du second Empire, ce bourgeois, « prêtre du dieu Boutique », qui s'est enseveli dans « sa couardise, »

Et qui tient pour affront le courage d'autrui ?

Est-il revêtu de l'étole ou de l'éphod, ce prêtre pharisien qui d'un air doux demande le supplice de Jésus? L'orgie est de tous les temps; certains traits n'accusent que le nôtre. Le vers

Et maintenant ouvrons le ventre aux millions.

est un cri bien moderne, et ce sont des misères, modernes aussi, que celles dont la rumeur monte à travers le soupirail des caves de Lille. Le contraste entre le million qui sort « joyeux, couronné, dans les apothéoses, » et le « monceau d'indigences terribles » sur lequel il germe, ni Juvénal, ni aucun ancien ne l'eût exprimé. Il en est de même du rapprochement entre le bruit des violons au bal de l'Hôtel-de-Ville, ou au gala du Luxembourg, et les râles des agonisants, les lamentations des mères, les cahots des charrettes aux paniers

sanglants. Ce n'est pas Juvénal qui eût contesté à la nation le droit de « l'applaudissement. »

Tu t'es prostituée à un misérable homme.

Ce n'est même pas Tacite qui eût protesté contre la voix du peuple, contre le vote du troupeau. L'auteur d'*Agricola*, qui a reproché à Thraséas et aux autres stoïciens leur mort ambitieuse, aurait tancé Hugo d'avoir écrit ce vers d'une immense fierté :

Et ce qui brise un peuple avorte au pied d'un homme.

5° Le souvenir des morts de décembre et des autres victimes du coup d'Etat, des déportés de Cayenne ou de Lambessa, des martyrs des pontons et des silos, a donné naissance à deux récits puissamment douloureux, *Souvenir de la nuit du 4*, et *Pauline Roland*. Ils expriment, l'un tout ce qu'il y a d'horreur dans le meurtre imbécile d'un enfant, l'autre tout ce qu'il y a de grandeur dans l'agonie héroïque d'une femme. Mais cette inspiration pathétique ou funèbre se traduit le plus souvent sous la forme lyrique, la seule qui puisse épuiser la plainte, ou adoucir l'aigreur du deuil par des rythmes assoupissants. C'est là le dessein de l'Ode aux morts du

4 décembre, de la Parabole sur les oiseaux, sur les agneaux, sur les enfants, de l'Hymne des transportés, de la Chanson des exilés, du Chant de ceux qui s'en vont sur mer. Merveilles de poésie émue, colorée, rythmée, dont les refrains seuls suffiraient à rendre immortel un poète !

On ne peut pas vivre sans pain,
On ne peut pas non plus vivre sans la patrie.

6° L'idée du sacre a aussi fait jaillir l'indignation, et l'on retrouve ce thème aux notes aiguës, aux effets discordants, dans des chansons où le ton majeur de la joie alterne avec le ton mineur du deuil (L'Empereur s'amuse ; Paris tremble, ô douleur, ô misère !); dans des satires à double face, où le clergé rallié à l'usurpateur est attaqué avec un véritable emportement de fureur, et rabaissé encore plus peut-être par les louanges décernées au prêtre missionnaire, cet obscur et sublime martyr.

7° Comment la nature, et surtout la mer, ne tiendrait-elle pas ici la place qu'elle occupait déjà dans les écrits de la jeunesse de Hugo ? Dans la pièce de *Nox*, le poète la maudissait comme une complice. Il ne lui reprochera plus sa noirceur qu'une seule fois, le jour où le naufrage d'un chasse-marée, perdu presque sous ses yeux,

ramènera violemment son esprit vers cette autre fatalité, l'engloutissement de la France. Mais, le plus souvent, c'est à la nature, c'est à la mer qu'il demandera l'oubli, la consolation, et comme la bouffée d'air vivifiant, le parfum de brise libre, le rayon de blanche lumière qui lui fera oublier les soupirs de la geôle, les odeurs des victuailles et du sang, le râle des mourants, le visage des morts.

Oh ! laissez ! laissez-moi m'enfuir sur le rivage !
Laissez-moi respirer l'odeur du flot sauvage !
Jersey rit, terre libre, au sein des sombres mers ;
Les genêts sont en fleur, l'agneau paît les prés verts ;
L'écume jette aux rocs ses blanches mousselines ;
Par moments apparaît, au sommet des collines,
Livrant ses crins épars au vent âpre et joyeux,
Un cheval effaré qui hennit dans les cieux !

Le rivage, la mer, le ciel n'apaisent pas toujours ses pensées. Tel sentier, où l'herbe se balance, est triste et semble pleurer ceux qui n'y repasseront plus. Tel crépuscule est sépulcral ; l'ombre y paraît un « linceul frissonnant ; » la lune sanglante y « roule, ainsi qu'une tête coupée. »

Ailleurs la nature est consciente et vengeresse en quelque sorte :

O soleil, ô face divine,
Fleurs sauvages de la ravine,
Grottes où l'on entend des voix,
Parfums que sous l'herbe on devine,
O ronces farouches des bois,

Monts sacrés, hauts comme l'exemple,
Blancs comme le fronton d'un temple,
Vieux rocs, chêne des ans vainqueur,
Dont je sens, quand je vous contemple,
L'âme éparse entrer dans mon cœur,

O vierge forêt, source pure,
Lac limpide que l'ombre azure,
Eau chaste où le ciel resplendit,
Conscience de la nature,
Que pensez-vous de ce bandit ?

Toutefois la conception la plus haute, et aussi la dernière à laquelle le poète des *Châtiments* soit parvenu, est celle d'une nature aussi peu ébranlée par une défaite de la liberté que par un deuil amoureux, aussi peu troublée dans son vaste dessein, dans sa marche vers le progrès, par la douleur présente du proscrit, qu'elle l'avait été jadis par la *Tristesse d'Olympio*. Envisagée sous cet aspect, elle rayonne déjà de l'éclat des âges à venir. Le poète, ébloui, éperdu de joie, incline son regard sur les

êtres futurs, et son oreille, ou son esprit entend

La palpitation de ces millions d'ailes.

8° Quant à l'idée de la revanche, de la victoire du droit, du triomphe de la justice, il n'y a pas de symbole qui ne l'ait traduite. Le peuple est le lion du désert au repos ; il dort, mais son réveil sera terrible. Les « lois de mort » se rompront à la fin, les portes se rouvriront, et la cité s'emplira de torches enflammées; les chastes buveuses de rosée, les abeilles s'envoleront du manteau impérial, et se rueront « sur l'infâme ; » les trompettes feront sept fois le tour des murailles de Jéricho, et la musique des Hébreux fera tomber les tours inexpugnables.

Mais parfois l'impatience gagne le poète, et il adresse son appel à la Révolution. Il invoque le *Chasseur noir*, et sonne l'hallali pour une meute humaine forçant un czar ou un empereur. Il rappelle au peuple qu'il ressemble à l'Océan, mais que l'Océan ne fait jamais attendre sa marée. Il lui reproche son sommeil ; il le somme de surgir du tombeau, où il s'est laissé coucher emmaillotté comme Lazare. Il n'y a pas de poésie au monde qui surpasse, pour la puissance du sentiment et pour l'accent tragique des

paroles, cet hymne de l'insurrection, ce sonore, implacable et funèbre tocsin :

Partout pleurs, sanglots, cris funèbres.
Pourquoi dors-tu dans les ténèbres ?
Je ne veux pas que tu sois mort.
Pourquoi dors-tu dans les ténèbres ?
Ce n'est pas l'instant où l'on dort.
La pâle liberté gît sanglante à ta porte.
Tu le sais, toi mort, elle est morte.
Voici le chacal sur ton seuil,
Voici les rats et les belettes,
Pourquoi t'es-tu laissé lier de bandelettes ?
Ils te mordent dans ton cercueil !
De tous les peuples on prépare
Le convoi.... —
Lazare ! Lazare ! Lazare !
Lève-toi !

. . . .

Mais il semble qu'on se réveille !
Est-ce toi que j'ai dans l'oreille,
Bourdonnement du sombre essaim ?
Dans la ruche frémit l'abeille ;
J'entends sourdre un vague tocsin.
Les césars, oubliant qu'il est des gémonies,
S'endorment dans les symphonies,
Du lac Baltique au mont Etna ;
Les peuples sont dans la nuit noire ;
Dormez, rois ; le clairon dit aux tyrans : Victoire !
Et l'orgue leur chante : Hosanna !
Qui répond à cette fanfare ?
Le beffroi... —
Lazare ! Lazare ! Lazare !
Lève-toi.

Si sacré que soit pour le poète le droit à l'insurrection, il n'a pas pour corollaire le droit de représailles. « Non, ne le tuez pas. »

Non, liberté, non, peuple, il ne faut pas qu'il meure.
. . . .
Le progrès, calme et fort, et toujours innocent,
Ne sait pas ce que c'est que de verser le sang.

Déjà l'on voit poindre cette doctrine de la pitié que le poète exprimera sans restriction au retour de l'exil, et qui lui suscitera autant et plus d'inimitiés que ses cris de colère.

9° Faire grâce de la mort au tyran, ce n'est pas l'amnistier. Le poète tient son engagement de le clouer à tous les piloris. Il donne à la muse une geôle à garder.

Les Calliopes étoilées
Tiennent des registres d'écrou.

Devant lui marche la Peine, un fouet aux clous d'airain sous le bras ; lui-même est armé d'un fer rouge, et il a vu « fumer la chair. » Homme ou « singe », il a marqué l'épaule de ce maître, et il l'affublera « d'un bonnet vert, » de la « casaque du forçat ; » il lui fermera le charnier des rois, il lui interdira l'histoire. Il lui in-

fligera, comme suprême affront, des parodies d'apothéose :

Sur les frises où sont les victoires aptères,
Au milieu des césars traînés par des panthères,
Vêtus de pourpre et ceints du laurier souverain,
Parmi les aigles d'or et les louves d'airain,
Comme un astre apparaît parmi ses satellites,
Voici qu'à la hauteur des empereurs stylites,
Entre Auguste à l'œil calme et Trajan au front pur,
Resplendit, immobile en l'éternel azur,
Sur vous, ô Panthéons, sur vous, ô Propylées,
Robert Macaire avec ses bottes éculées !

Attentat, Usurpation, Basse Gloire, Orgie, Meurtre, Sacre, Nature, Revanche, Châtiment, toutes ces abstractions s'animent et forment comme les personnages symboliques de trois ou quatre drames, de la dimension d'une épigramme antique. Les rôles y sont de la longueur d'un hémistiche. Chaque mot est un exergue de médaille, et semble frappé par le coin sur un métal impérissable.

Et toute cette satire virulente aboutit au rêve le plus candide, à la vision lumineuse du bonheur à venir.

La guerre est éteinte. Des canons et des bombardes d'autrefois il ne reste pas un débris assez grand pour puiser aux fontaines

« De quoi faire boire un oiseau. »

Désormais toutes les pensées des hommes forment un faisceau, et Dieu, pour lier cette gerbe idéale, prend la corde même du tocsin. Chacun fait effort pour le bonheur de tous, et l'humanité tressaille de joie au bienfait minuscule du plus humble de ses enfants, comme le chêne frémit sous le poids du brin d'herbe que l'oiseau apporte à son nid.

Au doute de l'heure sombre il est temps que la foi des jours d'espérance succède :

Les césars sont plus fiers que les vagues marines,
Mais Dieu dit : — « Je mettrai ma boucle en leurs [narines,
Et dans leur bouche un mors,
Et je les traînerai, qu'on cède ou bien qu'on lutte,
Eux et leurs histrions et leurs joueurs de flûte,
Dans l'ombre où sont les morts ! »

Sur les débris des tyrannies, l'arbre du Progrès s'élèvera ; sa ramure, traversée par la lumière, sera voisine des cieux, et les martyrs, couchés sous la terre, se réveilleront du sommeil de la mort « pour baiser sa racine » au fond de leurs tombeaux.

CHAPITRE III.

LES CONTEMPLATIONS.

Dans le livre des *Châtiments*, le poète regarde le monde extérieur ; dans le livre des *Contemplations*, il tient ses yeux et son esprit attachés sur lui-même. Quelques jours, quelques mois, au plus, d'inspiration fougueuse avaient produit les *Châtiments* ; les *Contemplations* réfléchissent l'aspect et traduisent les joies ou les douleurs de « vingt-cinq années, » autant dire de toute une existence. Ce sont là, pour employer l'expression même de Hugo, « les Mémoires d'une âme. » .

Toute la destinée humaine est dans ce livre. Il s'ouvre par la contemplation de l'enfance.

Le poète se rappelle ses premiers éblouissements, ses candeurs passionnées d'adolescent très ingénu. Il revoit le profil angélique de Lise, le regard « ignorant » de Denise, le bras blanc, le pied nu de Rose qui sourit et qui soupire tour à tour. Ce n'est pas encore l'amour qui se révèle avec ses troubles, ses emportements, son égoïste oubli de tout ; c'est l'ombre de l'amour, plus douce que l'amour même.

Cet avant-printemps de la vie est passé. L'âme s'épanouit, comme la flore au mois de mai. C'est le temps où les oiseaux chantent. Qu'exprime leur chant? Les « strophes invisibles » qui s'exhalent des cœurs amoureux. Et ce que disent les oiseaux, tout le répète à l'envi : la caresse du vent, le rayonnement de l'étoile, la fumée du vieux toit, le parfum des meules de foin, l'odeur des fraises mûres, la fraîcheur du ruisseau normand « troublé de sels marins, » la palpitation d'ailes du martinet, sous un portail de cathédrale, l'ombre épaisse des ifs, le frisson de l'étang, et l ondulation des herbes, qui semble le tressaillement des morts.

Aux enchantements éphémères de la passion succèdent les efforts virils, et le combat, non sans angoisse, du devoir. Quel est le devoir du poète? S'isoler dans l'art, et vivre pour le culte d'un idéal sans utilité, ou au contraire mettre

le beau au service du vrai, et chercher le vrai dans le progrès de tous les hommes? Hugo avait déjà écrit ailleurs que le poète « a charge d'âmes. » On peut donc s'attendre à le trouver ici, comme ailleurs, préoccupé d'agir jusque dans le rêve, et soucieux d'être utile, « grossièrement utile, » comme il dit, même sur les hauteurs de la spéculation. N'est-ce pas lui qui condamne en ces termes les partisans de l'art pour l'art: « L'amphore qui refuse d'aller à la fontaine mérite la huée des cruches? » Il est poète, mais il est homme, et sa première manifestation de poète a été une protestation contre la tendance qui faisait de l'œuvre poétique une affaire de caste, qui donnait au lettré français des prétentions de « mandarin ; » il a proclamé la Révolution des mots.

Et je n'ignorais pas que la main courroucée
Qui délivre le mot, délivre la pensée.

Mais il n'en veut pas seulement aux abus de l'ordre poétique: son ambition de poète, c'est-à-dire de prophète, de voyant, de prêtre inspiré, c'est de dénoncer et de guérir les plaies sociales. Il écrit donc *Melancholia*. Il prend un burin, plus incisif, plus pénétrant qu'aucune eau-forte ; et il grave à grands traits, jusqu'au

cœur du métal, les effigies de toutes les misères. La femme en larmes, chargée d'enfants qui demandent du pain; la fille sans parents, que le froid et la faim ont condamnée à la prostitution, et qui dans sa « robe de soie » passe au milieu des insultes publiques; le malheureux qui a volé « un pain pour nourrir sa famille » et qu'expédie au bagne un juré devenu riche « en vendant à faux poids; » l'homme de progrès, que la haine poursuit de ses affronts, de ses huées; l'apprenti de huit ans, que l'on traite comme un outil, et que l'on jette en proie « à la machine; » le vieillard, jadis héroïque, aujourd'hui cassé, grelottant, forcé d'ôter son chapeau troué « d'honnête homme » devant le millionnaire, qui s'est enrichi à l'heure où le gueux prit sa fourche, et fut

. . Devant les rois qui tenaient la campagne,
Un des grands paysans de la grande Champagne;

tous les êtres humbles, sacrifiés, jusqu'au cheval muet, dont le ventre nu retentit sous les coups de la botte ferrée du roulier, figurent dans cette sombre et douloureuse galerie. A la foule confuse, innombrable, irresponsable de ceux qui souffrent, le poète oppose le groupe lumineux, épanoui, ivre de volupté, des riches,

des heureux, de ceux pour qui la vie est toute jouissance. Cette société, avec sa répartition inegale, immorale des biens et des maux, a pour emblème du principe qui la soutient, de la force qu'elle appelle droit, de la coercition qu'elle nomme justice,

Deux poteaux soutenant un triangle hideux,
Qui sortent lentement du noir pavé des villes.

Le mal social n'est qu'une des formes du mal moral ; et de toutes parts il semble qu'on voit surgir les objections à la doctrine d'une providence. Ces objections, le poète les exprime, et sans rien ôter aux plaintes humaines de leur amertume, de leur déchirante fureur. C'est qu'il croit tenir la réponse, et sa réponse est l'argument « du sens commun, » c'est le commentaire lyrique de la parole sacrée : « les cieux racontent sa gloire. » *Magnitudo parvi*, voilà le titre de cette nouvelle apologie de Dieu. Qu'il existe, on n'en peut douter : il se révèle dans l'univers; on devine sa face invisible à travers ces masques radieux qu'on nomme les soleils. Ces masques tomberont un jour.

Alors, la face immense et calme apparaîtra.

En attendant ce jour, qui donc écartera ce

voile de la création, et percera le mystère dont le Créateur reste enveloppé pour les yeux du savant ? L'ignorant, l'illettré, le cœur simple, l'homme de foi, le pâtre obscur, dont le feu d'herbages secs brille dans le lointain, et ressemble au flambeau voyageur de l'étoile. C'est lui qui, à force de contempler la nature, la voit s'évanouir, et pénètre dans « l'au delà : »

Lui, dont l'âme semble étouffée,
Il s'envole, et, touchant le but,
Boit avec la coupe d'Orphée,
A la source où Moïse but.

Ce pâtre, sous son haillon de toile, est un mage resplendissant. Le grand esprit, en proie au doute, qui le rencontre sur son chemin, tire de lui la révélation du vrai, et reconnaît « le port » à la lumière de cette ignorance rayonnante. De même le navire, en péril de mer, pourra apercevoir un humble feu sur la colline, et le foyer minuscule, auprès duquel se chauffe le berger, sauvera l'équipage d'un grand vaisseau.

Jusqu'ici c'est sous l'aspect unique de la vie que le problème de la destinée était envisagé : survient la mort, et tout s'éclaire d'un jour nouveau. Le poète cesse de regarder le ciel ; il fouille la terre ; il s'abîme dans le tombeau ; il y va cher-

cher ce qu'il a perdu; il ne l'y trouve pas; il refuse de croire que tout l'être humain tienne, comme disait Bossuet, dans « le débris inévitable; » il veut savoir où le souffle, qui animait cet organisme détruit, s'est retiré; il secoue la terre du charnier, il ouvre une aile d'aigle, et il s'envole, éperdument, vers les soleils.

Cette seconde face du sujet traité dans les *Contemplations* est probablement la première qui s'est présentée à l'esprit de Hugo. La mort de sa fille lui a tout d'abord arraché les lamentations lyriques réunies sous le titre *Pauca meæ*. Puis le regret s'est départi des formes élégiaques. Exalté et transformé par la méditation, il s'est traduit, dans le livre *Au bord de l'abîme*, en affirmations passionnées de la vie immortelle, il s'est assouvi d'hypothèses sur les voyages de l'âme délivrée, sur les métamorphoses de la chair replacée par le ver, par l'herbe du tombeau, dans le courant sans fin des existences.

A mesure que cette contemplation du sépulcre suggère au poète de nouveaux motifs d'affirmer l'essence divine et le caractère immuable du moi, l'image de la mort se transforme pour lui, et l'horreur douloureuse de la première heure s'atténue, disparaît ou plutôt se change en extase. Il faut rapprocher les trois pièces *Mors*, *Cadaver*, *Ce que c'est que la mort*. La pre-

mière développe surtout l'idée funèbre, et, quoique un ange souriant, portant la gerbe des âmes, suive les pas de la « faucheuse, » c'est le tableau des ravages faits par la mort que le poète contemple, et c'est lui qu'il exprime en traits tout-puissants. La seconde, au lieu de nous montrer la mort dans ce qu'elle peut présenter d'effrayant, veut nous révéler la sérénité et comme la poésie du cadavre. Le symbole antique du noir squelette armé a fait place au symbole, antique aussi, mais rajeuni par l'expression, de l'éternelle aurore :

L'air de l'éternité, puissant, calme, salubre,
Frémit et resplendit sous le linceul lugubre ;
Et des plis du drap noir tombent tous nos ennuis.
La mort est bleue.

La troisième pièce nous apporte et nous explique la formule définitive à laquelle le poète s'est arrêté : « Ne dites pas mourir ; dites : naître. Croyez. » Parvenu à cette conception d'une vie qui est l'éclipse de l'existence réelle, et d'une mort qui est le réveil, la cessation d'une existence léthargique, d'un engourdissement cruel, d'une captivité fatale, Hugo devait être conduit tout naturellement à tirer de son sujet d'abord unique le double développement

que l'on connaît et qu'a marqué notre analyse.

Quant à l'acte de foi spiritualiste, Hugo l'avait déjà traduit avec toute la force de l'emportement poétique, en présence des merveilles du firmament; il le reprend et il l'exprime au bord du gouffre d'ombre avec toute la passion de l'amour paternel. Chaque mot du *credo* qu'il écrit fait frémir une fibre de tout son être. Quiconque ne se rallie pas à cette religion, dont il est le prêtre ou le « mage, » devient pour lui plus qu'un contradicteur : c'est un ennemi. Il faut s'associer à ses espérances, ou encourir ses malédictions. S'il disposait de la foudre, il anéantirait les négateurs ; faute de mieux, il leur inflige le châtiment de je ne sais quelle « impénitence finale. »

Soudain l'ange muet met la main sur l'épaule
Du railleur effronté ;
La mort derrière lui surgit pendant qu'il chante ;
Dieu remplit tout à coup cette bouche crachante
Avec l'éternité.

C'est par là que les *Contemplations* sont une véritable satire. Le poète y a fait une place à tous ses ennemis, d'abord à ses ennemis littéraires : rappelez-vous *la Réponse à un acte d'accusation*, *Quelques mots à un autre*, puis à ses ennemis politiques; relisez la superbe pièce des

Malheureux, où la torture de damné des oppresseurs qui font le mal est opposée au rayonnement bienheureux des martyrs, au « sourire serein » de » leurs têtes coupées. » Mais il n'a pour ses ennemis littéraires qu'un dédain transcendant ; il n'éprouve pour ses ennemis politiques qu'une tragique et terrible pitié. Il réserve son anathème aux adversaires de sa foi religieuse, aux négateurs de ce Dieu qui lui est nécessaire, aux contempteurs de cette immortalité réparatrice dont il ne veut pas qu'on lui ôte l'espoir. Les pleurs que ce père verse dans la nuit, sont « cruels » comme ceux dont parle Shakespeare.

CHAPITRE IV.

LES CHANSONS DES RUES ET DES BOIS.

Dans une page charmante des *Contemplations*, le poète s'adresse à la Strophe. Il lui rappelle avec mélancolie le temps où elle errait en liberté parmi les fleurs, faisant du miel, semant l'amour, et conduisant le groupe lumineux de ses sœurs, les Chansons. Mais, dès que le deuil et l'exil sont venus, le chercheur du « gouffre obscur » l'a saisie au vol ; et maintenant, « captive et reine en même temps, » il la retient dans la sombre prison de son âme :

Par le maître gardée, et calme, et sans espoir,
Tandis que, près de toi, les drames, groupe noir,
Des sombres passions feuillettent le registre,
Tu rêves dans la nuit, Proserpine sinistre.

Un matin de printemps, le geôlier a dû s'attendrir, et la fantaisie lyrique, par la porte qu'il entre-bâillait, s'est évadée, et envolée à tire d'aile. Une fois le bois retrouvé, elle s'est mise à chanter, non plus douloureusement, comme au temps de captivité des *Châtiments* ou des *Contemplations*, mais à tue-tête, à bouche que veux-tu, avec l'emportement de plaisir de l'oiseau délivré, avec le rythme continu et frénétique des cigales. *Rumpunt arbusta cicadæ.* Quelque sens que l'on donne à cet hémistiche ambigu, il peut servir de devise aux *Chansons des rues et des bois*.

Au sortir des « problèmes profonds » et de « l'enquête des ténèbres, » ce groupe d'idylles fleuries, mais garnies d'épines piquantes, fait songer à certains divertissements des personnages de Shakespeare. C'est Obéron chargeant son lutin Puck de porter à travers les bois des messages malicieux. C'est Prospero fermant ses livres de magie et appelant Ariel, non pas pour cueillir dans la baie profonde « la rosée à l'heure de minuit, » « mais pour remplir l'île « de bruits, de sons, et de doux airs qui donnent du plaisir et qui ne nuisent pas. »

L'idylle qui traverse les drames de Shakespeare est toutefois moins familière. Il semble que, dans sa course au mystère, Hugo, lassé de

l'empyrée, ait éprouvé la nostalgie du sol. Il saisit donc par la bride le « cheval de gloire » aux ailes étoilées, fulgurantes, sur la croupe duquel il cheminait dans l'inconnu, et il l'attache dans le pré « couleur de songe. »

Mais ce n'est pas d'églogue chimérique, de pastorale élégante qu'il est affamé. Il veut fouler des mousses vraies ; il cherche du regard « l'azur réel des claires eaux » ; il hume l'odeur des foins et « la senteur des cressonnières. » De même qu'il entre « à pleins genoux dans les luzernes », il s'enfonce « à plein cœur » dans les amours rustiques. Il s'éprend, avec la candeur passionnée d'un ægipan, de toute gorge qui paraît, de tout pied nu trempant dans l'eau, de tout bras rond portant la cruche ou le paquet de linge, de tout front jeune décoiffé, de toute lèvre rouge et souriant sur des dents blanches.

Passion capricieuse, qu'un instant, qu'un éclair d'imagination fait naître :

> Je crois, quand l'humble Alizon passe,
> Voir la lumière de l'été.

passion réelle toutefois ou réaliste, et qui verse à l'homme, ou au poète tout au moins, les enchantements d'une ivresse très sensuelle.

Peut-être la prudence de certaine critique

s'est-elle trop offensée de cette nudité un peu débraillée, mais nullement cynique. Certes l'amour, au sens le moins platonique du mot, n'est pas plus resté un mystère pour ce poète que pour le commun des mortels. Il a exprimé la sensation que cause ou à la vierge ou à la femme

> La douceur d'une lettre
> Que tiédit le corset.

Il s'est surpris lui-même souriant au miroir devant lequel agrafe son corset

> Lise, une épingle entre les dents ;

mais je pense que, dans les *Chansons des rues et des bois*, son imagination est beaucoup plus échauffée que ses sens, et qu'elle travaille sur des souvenirs déja lointains, qu'elle suit à la trace, et d'un pas parfois alourdi, des impressions de première jeunesse.

Rapprochez la pièce évidemment assez ancienne du premier livre des *Contemplations* : « Nous allions au verger cueillir des bigarreaux, » et la pièce des *Chansons des rues et des bois* sur le même motif : « Quand les guignes furent mangées. » La première fois qu'il traite ce sujet, Hugo prend son pinceau d'une

main passionnée, et il répand sur le tableau le charme d'une idylle grecque :

.....Par moments, entre ses belles dents,
Pareille, aux chansons près, à Diane farouche,
Penchée, elle m'offrait la cerise à la bouche,
Et ma bouche riait, et venait s'y poser,
Et laissait la cerise et prenait le baiser.

Voici le ton du second tableau :

On a grand soif ; au lieu de boire
On mange des cerises ; voi,
C'est joli, j'ai la bouche noire,
Et j'ai les doigts bleus ; laisse-moi.
. . . .
J'essuyai, sans trop lui déplaire,
Tout en la laissant m'accuser,
Avec des fleurs sa main colère,
Et sa bouche avec un baiser.

Ce parti pris de rusticité, de familiarité, de bonhomie, de poésie aux allures pédestres, est visible dès les premiers mots de l'ouvrage :

Qu'Argenteuil soit ton Pausilippe
. . . .
Que ton chant libre et disant tout
Vole, et de la lyre de Thèbe
Aille au mirliton de Saint-Cloud.

On dirait que le poète s'est proposé de

donner, par la pratique, un démenti à la théorie si fausse de Boileau. Il retourne le conseil classique, et change, avec un peu d'affectation,

Lycidas en Pierrot et Philis en Gothon.

Cette préoccupation toute littéraire jette, il faut l'avouer, une ombre de pédantisme sur ces idylles. Le naturel y abonde pourtant, et la poésie pure, à travers les broussailles d'une fantaisie excessive ou les herbes folles d'une luxuriante érudition, y fait luire ses filets d'eau vive. L'impression la plus exquise sort, par exemple, du contraste entre les rires amoureux de deux jeunes époux et la mélancolie des ruines de l'abbaye, « jadis pleine de fronts blancs, » de « cœurs sombres. » Les aspects du champ, du bois, de l'étang, n'ont jamais été rendus d'un trait plus rapide et plus suggestif.

Je vois ramper dans le champ noir
Avec des reflets de cuirasse,
Les grands socs qu'on traîne le soir.

. . . .

La sarcelle des roseaux plats
Sort, ayant au bec une perle.

. . . .

Les étangs de Sologne
Sont de pâles miroirs,

. . . .

J'ai pour joie et pour merveille
De voir dans ton pré d'Honfleur
Trembler au poids d'une abeille
Un brin de lavande en fleur.

Si l'on y regarde de plus près, qu'aperçoit-on? Que l'églogue est un pur prétexte. Pareille au loup de la fable qui s'est coiffé du chapeau fleuri de Guillot le berger, la satire continue son œuvre sous ses dehors peu belliqueux. Satire littéraire d'abord, fouettant de ses railleries

Pégase fourbu qu'on éreinte
Au vieux coche de Campistron.

Satire politique aussi, qui prête au vieux chêne du parc détruit une voix mordante pour médire de Louis, l'astre, le dieu, et de Bossuet ou de Racine, ses adorateurs, du siècle en perruque, où l'édit de Nantes « a saigné, » et du siècle poudré, où sur le peuple affamé tourbillonne la farine de Perlinpinpin. Satire morale qui oppose à la candeur de l'idylle biblique la rouerie de ce « nouvel âge d'or, » où Rosine pèse Bartholo, compte Lindor,

Où, vague, au fond des paysages,
La Banque de France apparait.

Satire religieuse enfin, dans laquelle la « religion naturelle » parodie le culte catholique, oppose à Ravignan prêchant à Saint-Sulpice la fauvette chantant au bois, change en Sainte-Chapelle la haie de sureaux où l'abeille bourdonne l'office, donne pour demeure au « bon Dieu » le fouillis de buissons d'aubépine et d'ortie édifié par le maçon Avril, et transforme en une sorte d'officiant auguste le vieux semeur qui jette le blé aux sillons, sous la lueur crépusculaire. La grande fête de cette religion des bois est celle où le chêne gaulois, secondé par toutes les fleurs, célèbre l'anniversaire du jour où il se laissa dépouiller de ses branches, pour célébrer la liberté qui s'éveillait.

Mais voici les dernières feuilles tombées. Les rêves des longs jours d'été sont à vau-l'eau. Il est temps d'ôter « son licol » au cheval empenné. Le poète se suspend une fois de plus à cette crinière « dont tous ses songes font partie; » il jette le cri du départ; les quatre fers du « fauve voyageur » frappent soudain les sentiers infinis, « galopent sur l'ombre insondable » et font étinceler, à chaque bond, dans le ciel noir,

Une éclaboussure d'étoiles.

CHAPITRE V.

L'ANNÉE TERRIBLE.

La prédiction des *Châtiments* devait s'accomplir : l'épilogue du livre satirique contre Napoléon III devait s'écrire après dix-huit ans, dans les premières pages de l'*Année terrible*. Le poète, qui, dans sa jeunesse, avait chanté la Colonne et l'Arc de triomphe, eut, à soixante-huit ans, la douloureuse stupeur de compter toutes nos défaites et, pendant de longs mois, d'enregistrer tous les jours quelque deuil.

Le livre s'ouvre, pour ainsi dire, par le désastre de Sedan. Les victoires de la vieille France, avec leurs noms éclatants, radieux, les chefs de guerre illustres, les hommes du dernier carré

de Waterloo se lèvent, s'avancent et, par la main du dernier empereur, ces fantômes de héros, ces nobles abstractions rendent ensemble leur épée.

Il faut remercier Hugo d'avoir, autant qu'il le pouvait, dépouillé l'homme de parti pour raconter ces temps de péril national, et de s'être montré surtout citoyen de la France. C'est le patriotisme dans ce qu'il a de plus touchant, de filial, qui lui a dicté certaines pièces, ou plutôt qui lui a arraché certains cris, comme : « O ma mère ! » à la suite du triomphant portrait de l'Allemagne ; comme l'hommage à la France :

...... Ah ! je voudrais,
Je voudrais n'être pas Français pour pouvoir dire
Que je te choisis, France, et que, dans ton martyre,
Je te proclame, toi que ronge le vautour,
Ma patrie et ma gloire et mon unique amour.

Ce livre de l'*Année terrible*, encore qu'il ait été écrit heure par heure, comme un journal de bord ou comme un *livre de raison*, a l'air d'un long poème unique en deux parties. La première moitié de l'ouvrage est remplie par la lutte avec l'ennemi étranger ; la seconde moitié, par la guerre civile. Si le poète eût fait une œuvre de pure imagination, et qu'il se fût avisé de fondre ensemble deux sujets héroïques an-

ciens, les Puniques d'Ennius, par exemple, et la Pharsale de Lucain, il aurait trouvé le plan que les événements se sont chargés de lui fournir.

Dans le récit de la guerre avec l'étranger, Hugo se retrouve tel qu'il s'était révélé en 1827 dans l'Ode à la Colonne, c'est-à-dire fils de soldat. Il a eu, tout enfant, « pour hochet, le gland d'or d'une épée ; » il regarde sans peur « l'épée effrayante du ciel ; » il écoute, avec un battement de cœur qui n'a rien de pusillanime, la voix des forts gardant l'enceinte de Paris, et quand on rapporte sur les civières les jeunes gens que le combat a moissonnés, il est ému d'une héroïque admiration :

O morts pour mon pays, je suis votre envieux.

Le patriotisme est chez lui spontané, et il s'emporte aisément jusqu'à ce degré d'exaltation qu'on appelait jadis le chauvinisme. A la réflexion, Hugo n'en rougit pas. Mais il se souvient qu'il a cru à la fraternité des peuples, qu'il a voulu voir abattre les frontières, qu'il a rêvé et acclamé dans l'avenir la République universelle. Il se croit tenu à expliquer cette transformation :

Mais l'amour devient haine en présence du mal.

A ses yeux, la haine du Saxon se justifie par des raisons plus élevées que l'antagonisme de race, que le conflit des intérêts, que le devoir de lutter *pro aris et focis* : c'est la féodalité avec tous ses abus, c'est le passé avec toutes ses noirceurs, qui vient, sous la forme des sept chefs allemands,

Hideux, casqués, dorés, tatoués de blasons,

assiéger la cité libre et progressive, châtier l'esprit moderne, et, s'il se peut, étouffer l'avenir.

Le caractère de la conquête, avec ses violences, ses rapts, ses impositions systématiques, ses formidables exactions, ses conditions de paix inexorables, ne peut qu'exaspérer cet amour du pays natal et cet orgueil du nom Français héréditaires chez Hugo. Celui qui cherchait sur l'Arc de l'Etoile le nom oublié de son père, devait songer à élever, en quelque sorte, un monument à la honte du vainqueur, et à graver sur cet airain les Prouesses Borusses. Elle restera « anonyme » la gloire de ces princes. Aucun d'eux n'arrivera à se dresser sur les ruines qu'ils ont accumulées. Pas un laurier ne sentira « la sève » lui venir des flots de sang qu'ils ont versés, et quant au groupe altier des Renommées, il referme ses ailes, il détourne les yeux,

...... refuse de rien voir,
Et l'on distingue au fond de ce firmament noir
Le morne abaissement de leurs trompettes sombres.

La victoire définitive ne saurait être aux nations qui luttent « pour le mal, » qui veulent faire prévaloir « les ténèbres. » C'est le vaincu qui les conquerra, qui les enveloppera de sa volonté, qui les poussera au progrès, qui les soumettra à la raison du droit, qui les courbera sous le joug de l'idée. La France sera l'étincelle, et la forêt Germanique s'embrasera à son contact, et l'incendie éclairera une « Europe idéale. »

Dans le livre de Victor Hugo, l'hiver neigeux, sombre, sanglant, est par moments traversé d'un sourire, et comme illuminé par les yeux bleus d'un tout petit enfant. De temps à autre le poète oublie presque les scènes désolées ou formidables du dehors, et, à la lueur de sa lampe de travail, il regarde le visage un peu pâli de Jeanne. Elle grandit pendant ces mois du siège. Elle n'est déjà plus en mars la même minuscule personne qu'en novembre ou qu'en janvier. L'aïeul attendri a noté ces métamorphoses, et il écrit ces vers, prélude exquis de *l'Art d'être grand-père* :

A chaque pas qu'il fait, l'enfant derrière lui
Laisse plusieurs petits fantômes de lui-même.

L'hiver n'avait pas épuisé les tristesses de cette année. Dès le mois de mars, Hugo est attaqué avec violence. Il se console de cette impopularité inattendue à l'idée qu'il la partage avec le héros de l'indépendance italienne. « Sortons, » dit le solitaire de Guernesey à celui de Caprera,

......Et regagnons chacun notre falaise,
Où, si l'on est hué, du moins c'est par la mer;
Allons chercher l'insulte auguste de l'éclair,
La fureur jamais basse et la grande amertume,
Le vrai gouffre, et quittons la bave pour l'écume.

Avril amène la guerre civile. Le poète de la clémence pousse le cri qu'on lui a tant reproché, et qui ne sera pas son moindre honneur : Pas de représailles. Aujourd'hui ces paroles de miséricorde, d'apaisement, de fraternelle passion, resplendissent dans leur idéale beauté :

Si l'on savait la langue obscure des enfers,
De cette profondeur pleine du bruit des fers,
De ce chaos hurlant d'affreuses destinées,
De tous ces pauvres cœurs, de ces bouches damnées,
De ces pleurs, de ces maux sans fin, de ces courroux,
On entendrait sortir ce chant sombre : « Aimons-nous. »

Quel plaidoyer pour l'ignorance dans ces cinq mots : « je ne sais pas lire, » prononcés par l'homme surpris, une torche à la main, devant

la Bibliothèque qui flambe ! Quel réquisitoire contre la misère, et non contre les misérables, dans les pièces tragiques qui suivent, et quelle farouche expression que celle de tous ces visages : la prisonnière blessée, la femme dont le nourrisson est mort, l'enfant qui est revenu pour être fusillé ! Quelle lumière jetée sur ces tragédies de la borne et du mur par des vers tout abstraits, mais plus puissants qu'aucune image :

Cette facilité sinistre de mourir.

L'attitude de Hugo fut alors ce qu'elle a été presque toute sa vie, une attitude de résistance au flot. Il proclama sans peur ce qui lui semblait l'équité. Il écrivait une fois de plus que la peine de mort ne réparait aucun dommage :

Et je ne pense pas qu'on se tire d'affaire
Par l'élargissement lugubre du tombeau.

Mais, tout en prévoyant ce que pouvaient semer de haine pour les temps à venir les vengeances de l'heure présente, il se rattacha, dès qu'il le put, à sa foi au progrès, il reprit son rêve d'univers pacifié et heureux. Et avec quel accent passionné s'exprime cette idée de retour

du droit et de la justice! Il s'est approché, dit-il, du lion de bronze de Waterloo. Que sort-il de cette mâchoire ouverte? Un chant d'oiseau. Le rouge-gorge a pris cet antre pour y faire son nid.

.......Je compris que j'entendais chanter
L'espoir dans ce qui fut le désespoir naguère
Et la paix dans la gueule horrible de la guerre.

Quant aux nains, qui s'acharnent à garrotter une fois de plus ce géant, le peuple, l'Histoire, « la grande Muse noire, » les attend. Tous leurs efforts n'empêcheront pas la France de surgir, et de jeter une fois de plus aux peuples le mot d'ordre de l'humanité:

Nous n'avons pas encor fini d'être Français ;
Le monde attend la suite et veut d'autres essais;
Nous entendons encor des ruptures de chaînes,
Et nous verrons encor frissonner les grands chênes.

Certes, si les Romains de Rome rendirent tant d'honneurs à un consul vaincu pour n'avoir pas, après un grand désastre, désespéré de la fortune de l'Etat, que ne doit-on pas de gratitude, en France, au poète qui, voyant la patrie saignante, la consolait avec une orgueilleuse tendresse!

.......Du coup de lance à ton côté,
Les rois sanglants verront jaillir la liberté ;

qui, devant les ruines fumantes de Paris, tirait du souvenir de l'incendie atroce, impitoyable, un symbole réconfortant :

Est-ce un écroulement? Non. C'est une genèse.
. . . .
Est-ce que tu t'éteins sous l'haleine de Dieu?
. . . .
Les peuples devant toi feront cercle à genoux.

« Je n'ai jamais connu l'art de désespérer »

Et cette conviction est si forte, ce besoin de revanche idéale est si impérieux, que le poète, reprenant l'anathème des *Contemplations*, brandit cette foudre du mot, et en menace le ciel même. Si la France fait son devoir, Dieu lui doit l'avenir. Et si jamais Dieu reniait sa dette, si la justice suprême faisait banqueroute à la vertu, le poète en appellerait à l'univers contre la Providence.

Je prendrais à témoin les firmaments sans nombre;
J'aurais tout l'infini contre ce Dieu; je croi
Que les gouffres prendraient fait et cause pour moi.

Voici déjà que le flot monte, et le vieux monde est envahi. L'échafaudage des superstitions et des fatalités est assailli, submergé, emporté pierre à pierre. Le passé se dresse effrayé, il

s'écrie : « ne va pas plus loin. » Le flot répond :

Tu me crois la marée, et je suis le déluge.

Dans ce livre de l'*Année terrible*, l'Espérance même ne peut pas déployer ses ailes, sans jeter, sur le sol, des ombres de terreur.

L'INSPIRATION ÉPIQUE

CHAPITRE PREMIER.

LA LÉGENDE DES SIÈCLES. SENS PHILOSOPHIQUE DE L'ŒUVRE.

Ce n'est pas une succession de mètres, ou une combinaison de rythmes qui constitue un poème ; c'est avant tout une pensée neuve ou profonde, un germe intellectuel, pour ainsi dire, doué de vie, doué de passion, et, comme l'âme d'une plante, se répandant en rameaux d'une structure déterminée, s'épanouissant dans une frondaison dont le caractère est immuable, aboutissant à des fleurs, à des fruits dont la naissance et dont le développement sont la su-

prême expression de cette vie végétative. Plus un poème est digne de ce nom, plus on trouve à l'origine, et comme à la base de l'œuvre, de sève nourricière ou de pensée.

L'œuvre poétique peut, à la façon de certains roseaux hâtifs, germer et croître en un moment. Beaucoup d'écrivains, se croyant inspirés, improvisent. Le temps ne respecte guère les pages qu'on a eu la prétention de produire sans son secours.

Jéhovah, dont les yeux s'ouvrent de tous côtés,
Veut que l'œuvre soit lente, et que l'arbre se fonde
Sur un pied fort, scellé dans l'argile profonde.
Pendant qu'un arbre naît, bien des hommes mourront;
La pluie est sa servante, et, par le bois du tronc
La racine aux rameaux frissonnants distribue
L'eau qui se change en sève aussitôt qu'elle est bue.
Dieu le nourrit de sève, et, l'en rassasiant,
Veut que l'arbre soit dur, solide et patient,
Pour qu'il brave, à travers sa rude carapace,
Les coups de fouet du vent tumultueux qui passe,
Pour qu'il porte le temps comme l'âne son bât,
Et qu'on puisse compter, quand la hache l'abat,
Les ans de sa durée aux anneaux de sa sève.
Un cèdre n'est pas fait pour croître comme un rêve;
Ce que l'heure a construit, l'instant peut le briser.

J'emprunterais volontiers à Victor Hugo cette superbe image pour rendre l'impression que

produit son unique et vaste épopée, la triple *Légende des siècles.* Celui qui a écrit ce vers mémorable,

> Gravir le dur sentier de l'inspiration,

n'a jamais laissé sa pensée sourdre plus lentement, germer avec plus de mystère, grandir avec plus d'effort, fleurir et fructifier avec plus de puissance.

Ce serait donc trahir le poète que d'étudier seulement dans son ouvrage la couleur des tableaux, le relief des portraits, le pathétique des sujets, le tragique des situations, l'éloquence du verbe imagé, la puissance du rythme. Il faut, avant tout, remonter à la source de ces beautés, et s'attacher au principe générateur, à la pensée originelle.

Cette pensée est philosophique. Elle devait s'expliquer, dans toute son ampleur, à travers une trilogie dont les termes auraient été la Légende des siècles, la Fin de Satan et Dieu. Au commencement, Dieu, ou l'épopée de l'Infini ; au dénouement, la Fin de Satan, ou l'épopée du Mal : entre ces deux poèmes, la Légende des siècles, ou l'épopée de l'Humanité.

La création, sortie de Dieu, et déchue, par cela seul qu'elle en est sortie, est pour l'auteur

de la *Légende des siècles*, comme pour l'auteur des *Châtiments* et des *Contemplations*, une sorte de champ de bataille où luttent les deux principes du Bien et du Mal. L'esprit du mal, qui hait le créateur, ne peut le frapper que dans la création ; il s'acharne donc après elle :

Je défigurerai la face universelle,

s'écrie, dans la *Fin de Satan*, Lucifer déchu et prisonnier de l'ombre. Et il énumère toutes les vengeances qu'il compte tirer de Dieu qui l'a fait sombrer dans les abîmes de la Haine.

Il inventera des religions, et dressera des autels à Moloch, à Vichnou, à Baal. Il enlaidira l'âme humaine, et rayera de l'ongle de ses ailes « tous nos instincts et toutes nos vertus. » Il jettera sur les générations le poids fatal du vice, l'héritage effrayant du crime. Il tordra les cœurs « pour en exprimer le meurtre, la trahison. » Il fera surgir un monstre plus terrible que la haine, l'Envie, et c'est en vain que Dieu multipliera ces colosses lumineux, dont le génie, l'amour, l'héroïsme emplit l'âme presque céleste : les Anitus perdront les Socrate ; les nains s'enfleront de « venin » jusqu'à paraître égaler les géants. La matière elle-même portera au front le signe satanique : la terre et la mer

enfanteront des fléaux, exhaleront des pestes, prodigueront les hydres, déverseront les déluges, en un mot, attaqueront la vie avec toutes les armes de la mort. La matière accablera l'esprit. L'esprit sera faussé, torturé par l'erreur. On verra l'honneur s'effondrer, et « râler » la justice.

A ces efforts gigantesques et vains de l'Esprit de ténèbres, l'Esprit de lumière oppose la Bonté. Il est la Providence et il aura raison de la Fatalité ; il a l'éternité pour consommer cette victoire. Mais le poète ne croit pas ce triomphe lointain. Il l'entrevoit comme une aurore, et il salue cette lueur avec des transports passionnés. L'histoire même du passé, tout noir qu'il est, décèle, à travers ses horreurs, l'espérance, l'assurance de cet avenir. C'est pour quoi le poète a écrit cette histoire.

Avec sa puissance d'images qui n'a d'égale que celle de Platon, Victor Hugo a exprimé mythologiquement, dans *Vision*, quel était le sens élevé et le but moral de son livre. Il voit, « dans un lieu quelconque des ténèbres, » se dresser devant lui le mur des siècles, un « chaos d'êtres » reliant le nadir au zénith. Tandis qu'il contemple ce mur « semé d'âmes, » ce « bloc d'obscurité » éclairé, au faîte, par la lueur d'une aube profonde, deux chars célestes se sont croisés: l'un portait l'esprit de l'Orestie, l'autre

celui de l'Apocalypse ; de l'un montait le cri : Fatalité ; de l'autre est tombé le mot : Dieu. Ce passage effrayant a remué les ténèbres ; le mur reparaît, lézardé. Les temps se sont dissociés, et l'œil a devant lui un « archipel » de siècles mutilés. Sur ces débris plane un nuage sidéral, où, « sans voir de foudre, » on sent la présence de Dieu. Un « charnier-palais » en ruines, bâti par la fatalité, habité par la mort, mais sur les débris duquel se posent parfois le rayon de la liberté et les ailes de l'espérance, voilà, selon les propres paroles du poète, l'édifice qu'il a reconstitué avec le secours de la légende et de l'histoire.

Il est naturel que l'épopée de l'humanité montre d'abord l'homme à ses origines. Le poème s'ouvre en effet par des tableaux des temps théogoniques. Dans les ruines des âges, les premiers débris que Hugo interroge sont ceux des religions. Sous ce titre d'*Eve à Jésus,* il nous retrace les traits principaux du mythe biblique. Ou plutôt il exprime, à la faveur de ces personnages symboliques, Eve, Caïn, Iblis, Daniel, Booz, l'âne de Balaam, et le Christ au tombeau, les idées directrices de son vaste poème épique, les principes de la doctrine morale et religieuse dont ce poème est l'expression.

Qu'est-ce que le sacre de la femme ? Un hymne d'adoration formulé par toutes les voix de la nature, et célébrant dans son attribut le plus auguste, qui est la maternité, la créature à la fois si faible et si puissante que le poète appelle la moitié de l'homme « la plus divine. » L'affranchissement de la femme, que le progrès n'a pas encore réalisé, que n'ont pas décrété ces « archanges de clarté, » les Révolutions, Hugo le fait proclamer par tous les parfums, tous les rayons et toutes les haleines de l'Eden, à l'heure où la mère du premier fils de l'homme sent tressaillir son sein :

Cependant la tendresse inexprimable et douce
De l'astre, du vallon, du lac, du brin de mousse,
Tressaillait plus profonde à chaque instant autour
D'Eve, que saluait du haut des cieux le jour ;
Le regard qui sortait des choses et des êtres,
Des flots bénis, des bois sacrés, des arbres prêtres,
Se fixait, plus pensif de moment en moment,
Sur cette femme au front vénérable et charmant.
Un long rayon d'amour lui venait des abîmes,
De l'ombre, de l'azur, des profondeurs, des cimes,
De la fleur, de l'oiseau chantant, du roc muet,
Et, pâle, Eve sentit que son flanc remuait.

La pièce si connue de *La Conscience* exprime aussi, à l'aide d'un symbole puissant, une idée tout à fait essentielle de cette épopée. La cons-

cience est en effet la clarté d'abîme, dcnt parle le poète dans sa vision et qui passe à travers les pans du mur des siècles lézardé. Elle étoile toutes ces ténèbres. Hugo se sert d'une image peut-être encore plus expressive pour traduire cette conception de la conscience et de sa perpétuité :

La conscience humaine est engloutie au fond
D'un océan de honte où tout rampe et se fond,
Mer sombre et sans route frayée.
Ce gouffre écume et roule, et l'on voit, par moment
Reparaître au milieu des flots, confusément,
Le cadavre de la noyée.

Elle ne reparaît pas seulement dans les hommes justes, tels que le cid Rodrigue, le chevalier Eviradnus, Welf, castellan d'Osbor, et Elciis, gentilhomme Pisan ; elle parle par l'attitude d'une bête fauve, le lion d'Androclès ; elle approuve ou elle blâme, par les grondements des chiens de garde, par le piétinement de la jument Babieça, par la voix du cheval de guerre de Roland. Les banderoles de la flotte grecque frissonnent de plaisir et d'orgueil conscient aux paroles de Thémistocle. L'Hydre juge le Roi. Le tonnerre se tait, voyant venir un preux justicier. Les Alpes proclament la sublimité du mont Blanc et flétrissent d'un mot profond l'ingrati-

tude humaine. L'aigle du casque prend toute la nature à témoin du crime de Tiphaine et crève les yeux au meurtrier d'Angus. L'épée invisible de l'archange tranche la tête de Ratbert, prince fourbe et « tueur d'enfants. » Tuer l'enfant, c'est frapper la conscience même.

C'est dans la bouche rose et tendre qu'est le Verbe.
Elle seule peut vaincre, avertir, consoler :
Dans l'enfant qui bégaie on entend Dieu parler.

Puissance égale Bonté exprime cette antithèse fondamentale des deux principes du Mal et du Bien, et marque déjà, par la définition même des deux pouvoirs créateurs qui sont en lutte, la supériorité infinie du Bien sur le Mal, l'impossibilité pour le Mal de triompher de la Toute Bonté qui est seule la Toute-Puissance. Iblis, le génie du mal, prend au Bien, son ennemi, tout ce que celui-ci a mis dans ses créatures, de puissance, d'éclat, de grandeur, les cornes de l'antilope, la tête du cheval, le bond du tigre, le poitrail du lion, l'aile de l'aigle ; il ordonne à l'ouragan de souffler sur sa forge, et tout cet effort infernal n'enfante qu'un avorton, la sauterelle. Dieu emprunte à Iblis un germe nain, produit par l'ombre, l'araignée ; il la place au milieu du gouffre qui deviendra le ciel, et il en fait un astre éblouissant. Ce symbole explique

d'avance et l'antagonisme qui remplira la *Légende des siècles*, et aussi la lutte suprême, dont Hugo n'a pu, dans la *Fin de Satan*, retracer que quelques aspects.

Les lions traduisent une idée, familière au poète des *Contemplations*, des *Châtiments*, mais qui ne tient pas moins de place dans la *Légende des siècles*. Ce Daniel, livré en proie aux bêtes, n'est-ce pas l'homme de foi, le songeur vertueux, le prophète inspiré, l'être éclairé d'un reflet « sidéral, » qui est devenu incompréhensible aux autres hommes ? La foule ou les tyrans le punissent de différer d'eux ; leur fureur ignorante en fait un martyr. Mais par contre la brute la plus sauvage voit sur la tête de cet homme le rayonnement mystérieux, et quand l'adolescent, « vêtu de linceuls blancs, » pénètre dans la fosse, le lion des sables, le lion des bois, le lion des montagnes, le lion des mers lèchent les pieds de celui qui vient à eux de la part du désert, de la part des forêts, de la part des rochers et de la part de Dieu.



La merveilleuse idylle de *Booz endormi* nous montre la nature dans un de ces moments divins où l'extase des êtres purs et la douceur de la terre et du ciel laissent épancher le secret de la bonté du créateur. Cette bonté se manifestait sans voiles à l'aurore de la création. Les dou-

leurs de très longs âges l'ont cachée, et ont justifié le doute ou expliqué la négation. Toutefois, même aux époques de ténèbres, il y aura pour la croyante comme Ruth, pour l'homme juste comme Booz, des heures où la « nature est douce, » où l'ombre est « nuptiale, » où sur « l'herbe noire, » au vague son des « grelots palpitants du troupeau, »

Une immense bonté tombe du firmament ;

et même le sceptique éprouvera les éblouissements de cette vierge Moabite :

Les astres émaillaient le ciel profond et sombre ;
Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre
Brillait à l'occident, et Ruth se demandait,
Immobile, ouvrant l'œil à demi sous ses voiles,
Quel dieu, quel moissonneur de l'éternel été
Avait, en s'en allant, négligemment jeté
Cette faucille d'or sur le champ des étoiles.

Dans *Dieu invisible au philosophe* on retrouve toute la théorie de *Religions et Religion*, de *l'Ane*, et cette théorie circule déjà à travers les développements philosophiques ou religieux de la *Légende des siècles*. Le prophète, qui sait l'assyrien, l'arabe, le persan, l'hébreu, ne sait rien ; et l'âne, qui ignore tout, voit directement Dieu.

Par l'amertume de la pensée philosophique, la *Première Rencontre du Christ avec le tombeau* continue la pièce des *Lions*, et la dépasse. C'est l'idée du bienfaiteur persécuté, du juste mis à mort, du saint prophète lapidé, et lapidé par un décret providentiel. C'est là le plus expressif de ces « avertissements » que Dieu donne à l'homme ; c'est le châtiment le plus terrible qu'il inflige à ses égarements et à ses négations.

.....Puisqu'il est sourd, et puisqu'il est haineux
A ceux qu'il voit venir ayant mon souffle en eux,
Puisqu'il a son plaisir pour loi, pour dieu son ventre,
Il est bon qu'en venant de jouer dans quelque antre
Ses jours, son bien, son cœur, tout, sur un coup [de dé,
Soudain il voie à terre un sage lapidé,
Et qu'il compare, ému d'une terreur sacrée,
Les cadavres qu'il fait aux esprits que je crée.

Enfin, dans *Suprématie*, l'idée mère de la religion extérieure de Hugo, son magisme particulier, qui est, à peu de chose près, l'adoration de l'esprit de lumière, éclate avec cette splendeur d'imagination et cette puissance de trait que, seuls, les mythes orientaux reçurent du travail obscur des peuples.

.....Le dieu rouge, Agni, que l'eau redoute,
Et devant qui médite à genoux le bouddha,
Alla vers la clarté sereine et demanda :
Qu'es-tu, clarté ? — Qu'es-tu toi-même ? lui dit-elle.
— Le dieu du Feu. — Quelle est ta puissance ? —
[Elle est telle
Que, si je veux, je peux brûler le ciel noirci,
Les mondes, les soleils, et tout.
— Brûle ceci,
Dit la clarté, montrant au dieu le brin de paille.
Alors, comme un bélier défonce une muraille,
Agni, frappant du pied, fit jaillir de partout
La flamme formidable, et fauve, ardent, debout,
Crachant des jets de lave entre ses dents de braise,
Fit sur l'humble fétu crouler une fournaise ;
Un soufflement de forge emplit le firmament ;
Et le jour s'éclipsa dans un vomissement
D'étincelles, mêlé de tant de nuit et d'ombre
Qu'une moitié du ciel en resta longtemps sombre ;
Ainsi bout le Vésuve, ainsi flambe l'Hécla.
Lorsqu'enfin la vapeur énorme s'envola,
Quand le dieu rouge Agni, dont l'incendie est l'âme,
Eut éteint ce tumulte effroyable de flamme,
Où grondait on ne sait quel monstrueux soufflet,
Il vit le brin de paille à ses pieds, qui semblait
N'avoir pas même été touché par la fumée.

La mythologie païenne a inspiré à Victor Hugo quelques pièces qui sont parmi les plus belles de la *Légende des siècles*. Elles expriment toutes la protestation de la nature contre l'usurpation des Olympiens.

Ici c'est un géant qui les brave, et, sans s'émouvoir du tonnerre de Jupiter, poursuit son chant de flûte sur le penchant de la montagne. Il n'a ni la grâce ni la beauté idéalement humaines de ces nouveaux dieux ; ses membres sont vastes, ses pieds robustes sont rugueux, comme le tronc des saules ; il est de la pâte grossière dont est faite la terre auguste ; mais s'il se dresse, il est trois fois « plus haut que n'est profond l'océan plein de voix. »

Là c'est la douleur des choses devant ce triomphe qui se poursuit sur la terre et aux cieux. Les Immortels chantent une sorte de péan superbement sinistre :

L'ouragan tourne autour de nos faces sereines ;
Les saisons sont des chars dont nous tenons les rênes.
Nous régnons, nous mettons à la tempête un mors,
Et nous sommes au fond de la pâleur des morts.

Ils n'ont plus leur antique sujet de terreur : les premiers-nés du gouffre, ces Titans, plus grands qu'eux, sont écrasés sous un amas de roches : l'horreur règne dans les forêts de la terre vaincue ; les Bacchantes déchirent Orphée :

Une peau de satyre écorché pend dans l'ombre ;

trois fleuves, le Styx, l'Alphée et le Stymphale,

Se sont enfuis sous terre, et n'ont plus reparu ;

les fils puînés des Géants, les Cyclopes, sont lâches, et ils servent les Olympiens. Les nymphes se sont prostituées à ces vainqueurs. La terre a perdu ses fleurs ; les lacs réfléchissent tristement les monts maudits qui ont trahi leurs premiers maîtres :

.....Sur un faîte où blanchissent
Des os d'enfants percés par les flèches du ciel,
Cime aride et pareille aux lieux semés de sel,
La pierre qui jadis fut Niobé médite.

Le torrent et la nuée gémissent :

Les vagues voix du soir murmurent : Oublions.
L'absence des géants attriste les lions.

Mais ce triomphe est éphémère. Le Titan ne se borne pas, comme dans Eschyle, à prédire aux dieux de l'Olympe leur chute ; il brise ses fers, il sort de sa prison, il surgit soudain devant eux, il se repaît de leur silencieuse et tragique épouvante. Quelle conception que cette évasion de Phthos à travers l'épaisseur du globe de la terre ! Quelle émotion s'attache à ce

drame si fabuleux ! Quel merveilleux, puissant autant qu'inédit, jaillit de l'idée morale ! Phthos lié, enfermé dans les cavernes de l'Olympe, songe au fier passé des Terrigènes, autrefois si forts, gisants aujourd'hui

Plus morts que le sarment qu'un pâtre coupe en deux.

Il entend les rires des dieux vainqueurs. Il trouve ces rires trop justifiés par la défaite, et par la lâcheté des éléments. L'eau, la flamme, l'air subtil ne se sont pas défendus ; ils se sont laissé « museler » ainsi que des dogues. Mais lui, restera-t-il, aussi, captif ? O triomphe ! D'un terrible effort, il a brisé ses entraves. Il est libre ! Non ! la montagne est sur lui. Il fuira. Il se fraiera une route à travers les rochers ; il creuse déjà dans l'abîme du globe.

Rien de plus colossal que cet effort, et pourtant rien de plus humain. On suit avec angoisse la marche souterraine du géant. On a peur que les rires des dieux ne le troublent, que les déceptions du mystère, et l'obstacle sans fin des ténèbres ne le déconcertent. Il s'arrête, il doute un instant ; il ne se lasse pas. Il est descendu si loin qu'il a maintenant sur la tête, non plus l'Olympe, mais la terre, et qu'il n'entend plus même le rire exaspérant des

dieux. Le désespoir l'a gagné, mais non l'abattement. Il se rue encore à la roche, écarte un dernier bloc, et recule comme foudroyé. Il a retrouvé la lumière.

Il avait pris sa prison pour l'abîme. Voici l'abîme absolu, l'infini, le gouffre insondable, l'énigme dont le mot est l'Eternel.

Et tout à coup les Immortels voient se dresser devant eux le géant. Aux rires de la victoire succède ce silence inouï dont Homère exprime, à force de répétitions, la profondeur inexprimable :

.......ἀκὴν ἐγένοντο σιωπῇ,
δὴν δ' ἄνεῳ ἦσαν τετιηότες....

et le Titan au corps tout couturé par les éclairs terrasse cet Olympe en lui criant : « O dieux, il est un Dieu ! »

L'Olympe reparaîtra, dans la *Légende des siècles*, pour figurer l'époque de la Renaissance, et exprimer l'un des aspects de ce seizième siècle, Janus au double visage, attaché au passé et avide de l'avenir. Le paganisme de la pièce du *Satyre* est tout animé de sentiments modernes. Dans le chant qu'il entonne pour divertir les olympiens, le sylvain, empêtré de fange, qu'Hercule a saisi par l'oreille, et amené aux pieds de Jupiter, s'enivre d'une sorte de pan-

théisme plus poétique encore que philosophique, et, après avoir tracé à larges traits la genèse des êtres, l'apparition de la forêt, la profusion d'ébauches animées, enfin la création de l'homme, il célèbre ce dernier-venu. Il décrit l'âge d'or, la déchéance des mortels, l'asservissement des races, la suprématie des tyrans, le fléau de la guerre. La matière elle-même se fait complice de cette oppression; le gouffre s'acharne contre l'âme. Et toutefois le progrès se poursuit, et les images du progrès à venir, même le plus lointain, se pressent sur les lèvres du satyre transfiguré. Et c'est une pensée toute démocratique, c'est la vision d'un monde pacifié, et conquis par l'amour, qui termine cet hymne souverain, en l'honneur du Grand Tout :

Place au rayonnement de l'âme universelle !
. . . .
Amour ! tout s'entendra, tout étant l'harmonie !
. . . .
Place à tout ! Je suis Pan ! Jupiter, à genoux !

Chaque mythologie représente, dans la *Légende des siècles*, un aspect de la propre doctrine de Hugo. Ainsi Mahomet, le sombre et ascétique prophète de l'Islam, proclame une dernière fois, avant de mourir, les principes de

son Koran. « Il n'est pas d'autre dieu que Dieu. — La mort ne délivre pas le pécheur, elle n'anéantit pas le juste :

Le gehennam attend les réprouvés . . . .
. . . .
La face des élus sera charmante et fière. »

Affirmation d'un Dieu unique, croyance à l'âme immortelle, besoin d'une sanction supérieure de la loi morale, ce sont là des traits persistants dans le spiritualisme de Hugo.

Le mythe chrétien attire, à certaines heures d'exaltation, l'imagination démesurée de l'auteur de *Torquemada*. La maxime de l'Ecclésiaste : « Tout est vanité, » trouve, après Tertullien et ses images barbares, après Bossuet et ses mépris hautains, un commentaire bien puissant dans la satire énorme des *Sept Merveilles du monde*, dans le lyrisme déréglé de l'*Epopée du ver*. A son tour, le poète s'est abîmé dans la contemplation de l'idée de néant, et cette idée qui semble défier l'analyse, il a trouvé le moyen d'y introduire des degrés, de les descendre un à un, comme l'échelle plongeant dans la nuit des sépultures égyptiennes. La parole biblique : « vous voilà blessé comme nous, vous voilà devenu semblable à nous, » il l'adresse non

seulement aux conquérants et aux despotes, « au porte-glaive et au porte-sceptre mangeurs de peuples, » mais à toutes les grandeurs, à toutes les gloires, même à celle de l'astre errant :

. . . .

Le Zodiaque errant, que Rhamsès a beau mettre
Sur son sanglant écu,
Craint le ver du sépulcre, et l'aube est ma sujette,
L'escarboucle est ma proie, et le soleil me jette
Des regards de vaincu.

Ainsi parle le ver de terre, ce minuscule et suprême bourreau, qui travaille aux desseins de Dieu, et qui rétablit l'égalité des conditions dans la commune pourriture :

Il faut bien que le ver soit là pour l'équilibre.

Mais qu'il ne prétende pas outrepasser ses droits, et attenter sur la vie de l'esprit comme sur celle du cadavre. Le poète lui interdit tout blasphème injurieux pour l'âme :

Ton lâche effort finit où le réel commence,
Et le juste et le vrai, la vertu, la raison,
L'esprit pur, le cœur droit, bravent ta trahison.
Tu n'es que le mangeur de l'abjecte matière.
La vie incorruptible est hors de ta frontière ;
Les âmes vont s'aimer au-dessus de la mort
Tu n'y peux rien.

Toute cette partie mythique de la *Légende des siècles* réclame, pour être entendue, une attention, une faculté d'abstraction, une agilité de pensée assez analogues à celles qu'un Platon ou un Empédocle étaient en droit d'attendre de l'adolescent « bon et beau » qui voulait être initié. Il ne faut donc pas s'étonner qu'elle ait trouvé des contempteurs chez les esthéticiens superficiels (1). Ce qui s'en dégage, c'est toute une philosophie.

Cette philosophie serait le panthéisme, si le poète était conséquent dans sa glorification des forces naturelles, dans son apothéose de Pan, et s'il abandonnait l'idée d'une Providence, s'il consentait à se départir de sa propre immortalité. Mais il a de puissantes raisons de sentiment pour se refuser à cette abdication. Il ne veut ni « livrer à la mort » ceux qu'il aime, ni faire grâce à ceux qu'il hait, et laisser finir le tyran dans la splendeur de son triomphe inexpié. Entre « l'azur » et « la cendre, » son choix est fait. Le secret des choses de l'abîme lui a été révélé ; il s'écrie triomphalement :

Et nous nous en irons vers l'étoile éternelle.

(1) Il faut noter ce point. La valeur de la pensée philosophique dans Hugo n'est contestée que par les purs littéra-

Ces termes mêmes d'éternel, d'infini, qui sont pour le poète à bout de ressources une « *ultima ratio* », il ne faut pas les retourner contre lui, et chercher, dans la définition qu'on peut le forcer d'en tirer, des arguments contre sa doctrine spiritualiste. Comme l'a très bien remarqué M. Renouvier, dans une étude qui est la plus profonde qu'on ait faite du génie poétique de Hugo, le poète n'use de ces vocables que pour « suppléer à l'impuissance des images, » lorsqu'il s'agit d'exprimer les conceptions illimitées de l'imagination. C'est donc l'imagination de Hugo qui se satisfait par la contemplation de certains aspects du panthéisme; mais son cœur répudie la doctrine dans ce qu'elle a d'absolu, de formellement négatif.

A chaque instant, dans la *Légende des siècles* comme dans les *Contemplations*, ces images mêmes sont contredites par d'autres plus significatives, et sur le sens desquelles il n'est pas possible d'hésiter. Ainsi, dans cet Infini qu'il découvre, au sortir du cachot de la terre, le géant Phthos voit briller l'œil divin. Ainsi les dieux du Vent, du Feu et de l'Espace sont sub-

teurs; les philosophes de profession, depuis P. Leroux jusqu'à M. Renouvier, n'ont pas ce dédain transcendant; ils comptent avec le penseur, et ils admirent ses formules.

jugués par l'Etre lumineux, doué de conscience, armé de volonté, dont on entend la voix, dont on aperçoit le rayonnement, mais dont l'essence est de ne pas être embrassé, défini et compris. Dans le temple que Hugo lui élève, ce Dieu est figuré par une statue colossale voilée ; derrière elle une clarté, dont le foyer reste invisible, projette des traits de lumière diffuse : c'est la traduction symbolique de la formule :

Il est sans fin, sans fond, sans repos, sans sommeil,
Et pour être mystère, il n'est pas moins soleil.

Tout effort pour saisir ce Dieu inaccessible est vain. Les tâtonnements de l'humanité à la recherche de l'introuvable donnent naissance aux religions, ces affirmations éphémères d'une réalité qui ne peut pas périr.

Toutefois le devoir de l'homme est de marcher sans relâche sur cette route sans but, de s'acharner à la poursuite de cet idéal éternellement éloigné de ses pas. La « destination » de l'être humain,

Ce n'est pas de toucher le but, c'est d'être en marche.
Et cette marche, avec l'infini pour flambeau,
Sera continuée au delà du tombeau.
C'est le progrès.

Ce progrès, qui resplendit dans l'avenir, et dont la certitude suffit à dissiper toutes les angoisses du présent, se marque, à travers le passé, par des lueurs qui guident le regard dans la nuit des âges barbares. La *Légende des siècles* décrit cette nuit et compte ces lueurs ; elle est l'épopée des rayons et des ombres.

CHAPITRE II.

LA MATIÈRE DE LA LÉGENDE DES SIÈCLES.

Dans un si vaste recueil de poèmes, il ne faut pas songer à prendre chaque ouvrage à part et à l'analyser, à isoler chaque personnage d'importance, avec la prétention d'en indiquer les traits. La seule ressource est de procéder comme Hugo lui-même dans cette pièce trois fois tragique (1), où l'archange éveille les morts, et fait comparaître tour à tour au tribunal de Dieu les armées, les capitaines, les juges, les rois, le prêtre.

On trouve des rois dans toute la *Légende des*

(1) *La Vision de Dante.*

siècles. Mais le poète a tracé pour eux comme un cercle dantesque, où les plus monstrueux sont réunis. C'est le fils de Chémos, dont l'inscription sépulcrale raconte en style lapidaire les sinistres exploits :

Car j'ai tué tous ceux qui vivaient dans Nebo,
J'ai nourri les corbeaux qui volent dans les nues,
J'ai fait vendre au marché les femmes toutes nues,
J'ai chargé de butins quatre cents éléphants,
J'ai cloué sur des croix tous les petits enfants.
Ma droite a balayé toutes ces races viles.

C'est Clytemnestre, l'adultère, qui veut tuer la farouche captive Cassandre du même glaive que le roi Agamemnon, et qui d'une voix à la fois hautaine et insidieuse, crie à l'étrangère de descendre du char :

Crois-tu que j'ai le temps de t'attendre à la porte ?
Hâte-toi. Car bientôt il faut que le roi sorte.
Peut-être entends-tu mal notre langue d'ici ?
Si ce que je te dis ne se dit pas ainsi
Au pays dont tu viens et dont tu te sépares,
Parle en signes alors, fais comme les barbares.

C'est le Grand Roi, précédé d'un « nuage de deux millions hommes » Derrière les Immortels, le sérail, les eunuques, les bourreaux, le

haras sacré, les cavaliers d'élite vêtus d'or sous des peaux de zèbre ou de loup, les prêtres de la reine, il s'avance sur le char même de Jupiter tiré par huit chevaux blancs que mène un serviteur à pied. Il fait battre la mer qui a fracassé, englouti son chemin de vaisseaux. Les trois cents coups de fouet que le Dieu a reçus feront surgir les trois cents Spartiates,

Et de ces trois cents coups il fit trois cents soldats,
Gardiens des monts, gardiens des bois, gardiens des [villes,
Et Xercès les trouva debout aux Thermopyles.

Attila passe dans ce coin sombre d'épopée avec les traits fatidiques et le verbe implacable de l'homme qui s'appelle le fléau de Dieu.

En regard de ce premier groupe de rois barbares se détachent les visages purs de Léonidas, de Thémistocle, des Bannis. L'antithèse du tyran et du héros se poursuit et s'accuse avec une netteté très expressive dans le *Romancero du Cid*, dans le *Cid exilé*. Le roi Ramire, le roi Sanche, le roi Alphonse servent de sombres repoussoirs à la figure lumineuse du Cid Campeador Rodrigue de Bivar.

Quelle héroïque apparition que celle de ce justicier! Le Tonnerre a reconnu l'épée céleste dans sa main, et il s'éloigne. Le Cid est déjà un

vieillard. Il vit dans son donjon, au pied duquel coule une source aussi pure que lui. Banni volontaire avant d'être proscrit redouté, il a laissé pousser l'herbe dans sa cour, « la fierté dans son âme. » L'eau du rocher, la mûre du buisson apaisent sa soif et sa faim. Il songe dans la solitude, en « mordant sa barbe blanche, » en regardant dans sa bannière « les déchirures du vent. » Mais tout frémit, jusqu'au roi qu'il défend, quand son cheval secoue ses crins, et tout tremble, aussitôt qu'on entend le timbre de ses cymbales.

La félonie, la fourberie d'un maître qui force les chênes attristés à « plier sous le poids des héros, » qui montre, avec des rires, auprès des portes,

Sous des tas de femmes mortes
Des tas d'enfants éventrés,

ne parviennent pas à détruire dans le cœur du sujet courroucé le sentiment de la fidélité et du respect. Dans un jour de fureur, il a pensé prendre la couronne de ce roi déloyal, et ferrer d'or Babieça. Mais le souvenir de Chimène, que Sanche a voulu lui prendre, au lieu de crier vengeance, l'apaise, l'attendrit. Il se revoit marchant à l'autel avec elle ;

L'évêque avait sa barrette.
On marchait sur des tapis.
Chimène eut sa gorgerette
Pleine de fleurs et d'épis.

J'avais un habit de moire
Sous l'acier de mon corset.
Je ne garde en ma mémoire
Que le soleil qu'il faisait.

Il continue donc à protéger ce roi qui tomberait s'il retirait l'appui de son épée. Il se borne à rester héroïque, féal ; pour toute récompense, il a l'admiration, le respect, l'amour des villageois : il est le Cid pour qui les pâtres tressent des « chapeaux de fleurs. » Esclave de l'honneur, il a vécu, il vieillit, il mourra les yeux fixés sur cet astre idéal :

Moi sur qui le soir murmure,
Moi qui vais mourir, je veux
Que le jour où sous son voile
Chimène prendra le deuil,
On allume à cette étoile
Le cierge de mon cercueil.

Toute la grandeur morale du Cid n'est pas exprimée par ce double trait de la fidélité et de l'honneur. Il est aussi l'incarnation de la piété filiale. Lui, qui, devant le roi, se montre avec toute la fierté de son rang,

> Dans une préséance éblouissante aux yeux,

qui marche « entouré d'un ordre de bataille, » qui se dresse au-dessus de tout homme et de toute loi,

> Absolu, lance au poing, panache au front....

il se retrouve à Bivar en veste de page, bras nus, tête nue, l'étrille en main, devant l'auge et le caveçon, brossant, lavant, épongeant un cheval. Occupation héroïque, à vrai dire, et qui ne rabaisse pas plus Rodrigue que la condescendance avec laquelle il prend de l'avoine dans l'auge et fait manger Babieça « dans le creux de sa main. » Le scheik toutefois est surpris de voir le grand Cid, qu'il connut jadis si superbe, redevenu « aussi petit garçon. » Faut-il citer la double réponse du Cid? « Je n'étais alors que chez le roi. — Je suis maintenant chez mon père. »

Cette manifestation de la tendresse filiale a son pendant dans la scène où le pâtre Persan, qui chante comme Hafiz ou Sadi, « et comme la cigale à l'heure de midi, » dit au roi le secret de son bonheur et de ses chants :

> J'habite un toit de jonc, sous la roche penchante,
> Et j'ai mon fils que j'aime.......

. . . .
Et le jeune homme alors, figure humble et touchante,
Baise la main du pâtre harmonieux qui chante,
Comme à présent Sadi, comme autrefois Hafiz.
Il t'aime, dit le roi, pourtant il est ton fils.

Evidemment, dans l'esprit de Hugo, c'est l'un des châtiments, et ce n'est pas le moins cruel, de cette destinée de l'oppresseur : il voit un ennemi dans son enfant.

L'héroïsme chrétien est personnifié au delà des Pyrénées par un seul preux. Dans une image souveraine, le poète compare ce grand Cid, que « l'Histoire voit, » au pic du Midi. A distance, le voyageur n'aperçoit plus que lui ; tous les monts, qui, de près, lui cachaient sa vue, se sont effacés, « sous la pourpre du soir, » dans un éloignement mystérieux.

Les héros de notre tradition nationale sont plus nombreux, plus souriants, plus pétris de vertu et de beauté humaines. C'est Charles, l'empereur à la barbe fleurie, c'est Olivier, le blond chevalier, le frère fier et gracieux de la belle Aude au bras blanc; c'est Aymerillot, l'adolescent au teint rose, sans panache, sans écusson, doux et frêle comme une vierge, mais qui paraît avoir la taille et le bras d'un géant, quand il s'avance gravement, et dénonce sa résolution :

Deux liards couvriraient fort bien toutes mes terres,
Mais tout le grand ciel bleu n'emplirait pas mon cœur.
J'entrerai dans Narbonne et je serai vainqueur.
Après, je châtierai les railleurs, s'il en reste.

C'est surtout Roland, promenant à travers les monts ténébreux, complices des bandits, son épée Durandal, qui est, dans ces jours de meurtre et de deuil, le glaive de justice. Cette Durandal est une conscience. Dans le combat que Roland soutient contre dix rois et cent coupe-jarrets,

Coiffés de monteras et chaussés d'alpargates,

de quel éclat joyeux elle brille aux paroles du chevalier, avec quelle fougue indignée « elle mord » ses traîtres adversaires ; avec quel dévouement elle s'ébrèche et se brise « en ce labeur » qui a jonché la terre de morts et fait le champ

Plus vermeil qu'un nuage où le soleil se couche.

Comme Durandal, et comme la jument du Cid, le blanc palefroi de Roland entend les paroles humaines. Il aurait refusé de s'enfuir, si son maître avait tourné bride, à l'entrée du ravin d'Ernula. Il dit au petit roi de Galice :

« c'est bien ! » quand l'enfant, à genoux, et mains jointes, devant le christ de pierre et la Madone, auprès du pont de Compostelle, prononce ses vœux de justice et d'honneur.

Vous m'êtes apparu dans cet homme, seigneur;
J'ai vu le jour, j'ai vu la foi, j'ai vu l'honneur,
Et j'ai compris qu'il faut qu'un prince compatisse
Au malheur, c'est-à-dire, ô père, à la justice.
O Madame Marie! O Jésus, à genoux
Devant le crucifix où vous saignez pour nous,
Je jure de garder ce souvenir, et d'être
Doux au faible, loyal au bon, terrible au traître,
Et juste et secourable à jamais, écolier
De ce qu'a fait pour moi ce vaillant chevalier,
Et j'en prends à témoin vos saintes auréoles.

Le Cid et Roland sont des héros presque sacrés. Le poète a respecté en eux le sceau de l'admiration des peuples ; il les montre, comme il les trouve, un peu déifiés. En voici d'autres plus humains, mais grands encore, et enveloppés d'un prestige mystérieux. Ce sont les paladins errants, qui portent dans « la lueur de leur corset d'acier, » dans l'ombre de leur taille colossale « la terreur des pays inconnus. » Ils viennent du Cydnus ; ils ont dompté le Maure ; ils sont « rois dans l'Inde, » en Europe barons ; » ils habitent, aux terres étranges, quelque capitale fabuleuse « d'or, de brume et d'azur, »

Césarée, Héliopolis. Ils « surgissent » du nord ou du sud ; ils portent sur leur targe « l'hydre ou l'alérion ; » les « noirs oiseaux du taillis héraldique » ouvrent des ailes de métal sur leur casque baissé :

Et les aigles, les cris des combats, les clairons,
Les batailles, les rois, les dieux, les épopées
Tourbillonnent dans l'ombre au vent de leurs épées.

Leurs noms ? Bernard, Lahire, Eviradnus.

Le Cid combat tout seul; il n'a que sa jument Babieça. Roland est seul aussi, avec son arme fée. Eviradnus emmène un compagnon dans ses voyages sans fin ; c'est le page de guerre, le fidèle et brave écuyer, Gasclin, qui ne veut pas quitter son maître à l'heure du péril, et sollicite cette grâce « avec des yeux de fils. »

L'aventure tragique, où le poète a introduit ce justicier, est dans le souvenir de tous ceux qui ont seulement ouvert la *Légende des siècles* : ils ne me pardonneraient pas de la défigurer en la contant.

Est-il besoin de leur rappeler ce qu'il y a de fantaisie dans cette arrivée de la marquise Mahaud entrant au manoir de Corbus, avec le bruit léger d'une chanson qui se dessine vaguement sur les frissons de la guitare? Est-il besoin

de leur révéler ce qu'il y a de couleur charmante dans cette scène du banquet où la jeune femme sourit, rougit, et rêve, entre le rire hardi et brûlant de Zéno et les madrigaux délicieusement ampoulés de Joss, le blond chanteur ? Est-il besoin de leur faire admirer de nouveau, s'il leur a paru grand, ou railler une fois de plus, si déjà il leur déplaisait, ce dénouement gigantesque dont on pourrait retrouver l'origine (et pourquoi pas ?), la parodie dans Rabelais ?

Hé, dit-il, je n'ai pas besoin d'autre massue.
Et prenant aux talons le cadavre du roi,
Il marche à l'empereur qui chancelle d'effroi ;
Il brandit le roi mort comme une arme, il en joue,
Il tient dans ses deux poings les deux pieds, et [secoue
Au-dessus de sa tête, en murmurant : Tout beau !
Cette espèce de fronde horrible du tombeau.

« Lorsque approcher les vit, Pantagruel prit Loupgarou par les deux pieds, et son corps leva comme une pique en l'air, et d'iceluy armé d'enclumes, frappoit parmy ces géans armés de pierres de taille, et les abatoit comme un maçon fait de couppeaux, que nul n'arrestoit devant luy qu'il ne ruast par terre...... Et à voir Pantagruel, sembloit un fauscheur, qui

de sa faux (c'estoit Loupgarou) abatoit l'herbe des prés (c'estoient les géans). »

Il ne faut pas se le dissimuler, le grandiose confine au grotesque, et plus d'une fois, dans cette recherche presque constante de l'effet de grandeur, de l'effet de stupeur, Hugo détruit par quelque excès l'impression qu'il voudrait produire. Il donne un tour de clef de trop, et brise le ressort sur lequel il avait compté. Mais, le plus souvent, c'est la faute des lecteurs, s'ils n'éprouvent pas une artistique admiration devant ces constructions herculéennes. Ils n'aperçoivent pas ce qu'il y a d'harmonie dans la conception de l'ouvrage et de vigueur d'exécution dans ses moindres détails ; ils ne voient pas ce que la magie des images, pareille au stuc dont l'architecte grec enveloppait la roche travertine, répand d'éclat sur cette maçonnerie et sur cette charpente colossales :

Comme sort de la brume
Un sévère sapin, vieilli par l'Appenzell,
A l'heure où le matin, au souffle universel,
Passe, des bois profonds balayant la lisière,
Le preux ouvre son casque, et hors de la visière
Sa longue barbe blanche et tranquille apparaît.

Comment s'étonner que ce héros mystérieux ne s'en tienne pas à des exploits vulgaires?

D'ailleurs n'est-il pas l'incarnation de l'idée de justice? Et quelle n'est pas la puissance d'une idée? N'a-t-il pas raison le poète qui proportionne la force de ses héros à la grandeur de la pensée qui les a fait surgir? Puisqu'Ajax est assez hardi pour défier les dieux, il peut bien lancer à l'armée ennemie des pierres que l'effort de dix hommes ne ferait pas remuer sur le sol. Mais, ici, le bras humain est soutenu, est dirigé, est renforcé par une volonté toute céleste. Eviradnus est un levier providentiel :

Sa grande épée était le contrepoids de Dieu.

Or, Dieu n'a pas besoin d'un géant, toutes les fois qu'il veut s'appesantir sur un tyran, ou délivrer un peuple. Il suscite David aussi bien que Samson, Aymerillot aussi bien que Roland; et le Lion, qui broie le paladin, qui chasse avec mépris le saint ermite, qui fait fuir d'un rugissement les mille archers munis de flèches et de lances, s'effraie du cri de tendresse, de la menace inoffensive d'une fillette, nue et seule, dans son berceau (1).

(1) *L'Art d'être grand-père :* l'Epopée du Lion.

La puissance de ces chevaliers errants, c'est qu'ils protègent la faiblesse. Leurs adversaires, si violents, si terribles qu'ils soient, seront à leur merci : ils ont contre eux l'innocence de la victime. A l'époque des paladins, cette victime est arrachée au monstre, comme une Andromède, ou une Hémione. Eviradnus sauve, sans l'éveiller, la marquise Mahaud. Le petit roi de Galice, Nuno, se dérobe aux bandits, grâce au blanc palefroi, et rentre « dans sa ville au son joyeux des cloches. »

L'âge des preux passé, le sang de la victime coulera. Et pour nous inspirer l'horreur de ces meurtres sacrilèges, le poète épuisera les ressources de la pitié. Angus, qu'égorge Tiphaine, est un garçon « doré, vermeil, » habillé « de soie et de lin, » souriant, ébloui, comme éclairé de confiance virginale :

Et l'on croit voir l'entrée aimable de l'aurore.

Il tient du moins une épée. Mais Isora, que Ratbert va faire étrangler, porte un jouet dans chaque main ! Sa parole est un gazouillement d'oiseau ; avec son œil bleu et ses cheveux d'or, elle ressemble aux chérubins peints à fresque dans le corridor du château.

Et ses beaux petits bras ont des mouvements d'ailes.

La conscience du lecteur, oppressée douloureusement par ces tragédies impitoyables, accepte comme une délivrance des dénouements pleins d'horreur. Si réaliste que soit l'exécution de Tiphaine par l'aigle du casque, on n'est plus libre d'en souffrir, on songe à peine à s'en épouvanter ; et, quand la tête du marquis Fabrice est tranchée par le « misérable porte-glaive, » le coup qui fait tomber celle du roi Ratbert peut seul absoudre la Providence :

Le glaive qui frappa ne fut point aperçu ;
D'où vint ce sombre coup, personne ne l'a su ;
Seulement, ce soir-là, béchant pour se distraire,
Héraclius le chauve, abbé de Joug-Dieu, frère
D'Acceptus, archevêque et primat de Lyon,
Etant aux champs avec le diacre Pollion,
Vit, dans les profondeurs par les vents remuées,
Un archange essuyer son épée aux nuées.

Après la file glorieuse des héros, après la théorie charmante et douloureuse des victimes, voici les monstres. Ce ne sont pas, comme on pourrait s'y attendre, les tarasques, les hydres aux cent nœuds gonflés de venin. Ce sont les bêtes féroces à face humaine, le hideux « sanglier » Tiphaine, le « tigre » implacable Ratbert, Ruy, « subtil » comme le

renard, Rostabat, « prince carnassier. » Ce sont les rois Pyrénéens partant pour l'aventure, au retour du printemps, avec des « mouvements d'ours engourdis. »

Ces misérables couronnés emportent la plus hideuse part du legs de Caïn : ils ont hérité de son crime. Gaïffer Jorge, chasseur rusé, a conduit son frère jumeau, Astolphe, au fond d'une clairière, et par derrière, il l'a frappé de son couteau.

Le roi Kanut,

.... A l'heure où l'assoupissement
Ferme partout les yeux sous l'obscur firmament,
Ayant pour seul témoin la nuit, l'aveugle immense,
Vit son père Swéno, vieillard presque en démence,
Qui dormait, sans un garde à ses pieds, sans un [chien ;
Il le tua, disant : Lui-même n'en sait rien.
Puis il fut un grand roi.

Il faut remarquer que toute cette sombre épopée du moyen âge est enclavée dans la *Légende des siècles* entre deux pièces où le sentiment de la paternité s'exprime en traits de terreur et de pathétique vraiment sublimes. Ou il n'y a pas de merveilleux épique, ou celui du poème *Le Parricide* remuera toute imagination et toute sensibilité aussi puissamment que les

scènes de l'évocation des ombres dans l'Odyssée.

Kanut est mort. L'évêque d'Aarhus vient de déclarer qu'il est saint, et les prêtres le voient assis à la droite du Père.

Mais la première nuit qu'il est dans son tombeau de pierre, le mort se lève, « rouvre ses yeux obscurs, » traverse la mer qui reflète les dômes et les tours d'Altona, d'Elseneur, va droit au mont Savo, se taille avec son épée un manteau de neige, et « dans la grande nuit » s'avance du côté de Dieu. La blancheur du linceul le rassure.

Tout à coup une étoile noire y paraît. Elle s'y élargit. C'est une goutte de sang tombée on ne sait d'où. Et à mesure que le spectre chemine, à chaque pas qu'il fait vers la demeure du juge éternel, une autre goutte tombe sur son suaire. Quand le parricide arrive à la porte des cieux et entend l'hosanna des anges, le linceul de neige est tout empourpré.

Et c'est pourquoi le roi n'a pas osé paraître au tribunal de Dieu. Il s'est enfui devant l'aurore. Il recule toujours dans la nuit,

Et sans pouvoir rentrer dans sa blancheur première,
Sentant, à chaque pas qu'il fait vers la lumière,
Une goutte de sang sur sa tête pleuvoir,
Rôde éternellement sous l'énorme ciel noir.

Dans *la Paternité*, le vieux duc Jayme, sorte de Titan chrétien, bardé de fer, sans reproche, sans peur, sans faiblesse, résume en lui toutes les fières vertus de l'ancien preux. Il est du temps où

Le mal, le bien,
Le bon, le beau, vivaient dans la chevalerie.
L'épée avait fini par être une patrie.

Son fils Ascagne est brave ; mais il laisse accomplir à ses soldats « des actes de bandits ; » il a mis une ville à feu et à sang ; le meurtre a duré trois jours ; on a brûlé les maisons. Des enfants ont été jetés dans les fournaises. Le duc Jayme a souffleté son fils, et le fils s'en est allé dans la sierra, hors la loi, loin du toit natal, retranché du tronc paternel.

« Ce père aimait ce fils. » Resté seul, il descend dans la crypte où son propre père est enterré. La statue d'airain de Don Alonze est au-dessus de son tombeau. Le colosse est assis comme un dieu égyptien, les mains sur les genoux. Jayme s'agenouille devant ce juge. La « digue des sanglots » se rompt dans son vieux cœur, et il épanche aux pieds de l'ancêtre presque divin sa tendresse de fils héroïque, sa désolation de père justicier. Tout à coup, dans l'ombre de cette demeure sépulcrale, le vieillard ressent un auguste frisson :

la main de bronze, d'un geste souverain, s'est élevée jusqu'à sa joue, et elle la caresse avec douceur, comme celle d'un petit enfant.

CHAPITRE III.

LA MANIÈRE DE LA LÉGENDE DES SIÈCLES.

Du panégyrique naïvement dénonciateur de Cantemir, l'historien turc, prosterné « à plat ventre » devant le succès, et glorifiant sans vergogne le souverain même le plus sanglant, Hugo a tiré deux satires puissantes : *Sultan Mourad* et *Zim-Zizimi*. Je laisse de côté la doctrine exprimée dans *Sultan Mourad*. Elle se résume dans ce vers :

Un pourceau secouru vaut un monde opprimé.

Elle traduit cette idée, exprimée ailleurs, du pouvoir infini d'un seul acte de clémence.

Je ne reviendrai pas davantage sur la pensée qui donne tant d'intérêt à la pièce intitulée *Zim-*

Zizimi. C'est une fois de plus ce développement si extraordinairement varié sur l'idée simple du néant.

Ce qu'on ne peut taire à propos de ces sinistres *Orientales*, c'est le mérite étrange de couleur, et la puissance de style imagé qui éclatent dans les deux morceaux. Dans *Zim-Zizimi* notamment, il faut voir ce qu'une imagination nourrie de la langue biblique, et imprégnée de mystère comme celle d'un prêtre égyptien, d'un pâtre chaldéen, d'un mage de Médie, peut faire, en la soulevant de son souffle, d'une déclamation de Juvénal. Voici des traits venus du satirique latin :

Pour le mur qui sera la cloison de sa tombe,
Des potiers font sécher de la brique au soleil.
. . . .
Elle a pris de la terre et bouché l'ouverture.

Mais comme la puissance de ces expressions d'emprunt est dépassée, chez Hugo, par tant d'autres qu'il crée ! Toute la sombre poésie des nécropoles n'est-elle pas contenue dans ces paroles si singulièrement évocatrices ?

Et nul ne pourrait dire à quelle profondeur,
Ni dans quel sombre puits ce Pharaon sévère
Flotte, plongé dans l'huile, en son cercueil de verre.

Les réponses ironiques et glaciales des dix Sphinx tombent comme des coups de marteau répétés sur l'orgueil d'un souverain dont le poète a défini ainsi le despotisme :

Il règne, et le morceau qu'il coupe de la terre
S'agrandit chaque jour sous son noir cimeterre.

Et quand le sultan veut chasser de sa pensée le spectacle de l'alcôve de granit empuantie par la corruption du cadavre qui fut Cléopâtre, quelle image de la vie heureuse, sereine, souriante s'offre à ses yeux dans la coupe

. . . . . Où brillait
Le vin semé de sauge et de feuilles d'œillet.

Mais si l'on entreprend d'énumérer les beautés d'expression de ces pièces de la *Légende*, où s'arrêter ? Il faudrait citer, rapporter tous les cadres, celui du combat de Roland, si expressif et si réel, avec deux traits de description :

Ils sont là tous les deux dans une île du Rhône.
Le fleuve à grand bruit roule une eau rapide et jaune ;
Le vent trempe en sifflant les brins d'herbe dans l'eau ;

celui de Bivar, ce patio étroit de manoir aragonais avec sa grille, apparemment forgée en

plein métal ; celui du ravin d'Ernula, celui du pont de Crassus. celui du manoir de Corbus avec ses panoplies rangées au mur ; celui du tournoi de Tiphaine et d'Angus :

. . . Une enceinte, une clairière ouverte
Sur des champs où la Tweed coule dans l'herbe verte,
Lente et molle rivière aux roseaux murmurants ;

et pour borner, au premier détour du chemin, cette revue de paysages merveilleux, le castillo de Masferrer bâti sur le rocher, dans cette zone redoutable où commence

La semelle des ours marquant dans les chemins
Des espèces de pas horribles, presque humains.

Le même peintre qui faisait fourmiller sur de vastes toiles les innombrables bataillons de l'armée perse, et qui jette, quand il lui plaît, la couleur à pleine pâte, brossant avec fougue, ou écrasant ocres et outremers du bout du couteau à palette, avec des effets hardis, imprévus, offensants, s'arme aussi d'un pinceau précis, aigu, impérieux comme un burin :

. . . . Voilà le régiment
De mes hallebardiers qui va superbement.
Leurs plumets font venir les filles aux fenêtres ;

Ils marchent droit, tendant la pointe de leurs guê-
[tres ;
Leur pas est si correct, sans tarder ni courir,
Qu'on croit voir des ciseaux se fermer et s'ouvrir.

Le même sculpteur qui taille dans le jade vert les bouddhas et les pharaons, qui ébauche dans la neige du glacier le pâle spectre de Kanut, ou dans la roche granitique le masque noir de Masferrer, se divertit à ciseler le drap d'or d'un pourpoint, le point d'une dentelle ; il rivaliserait avec le fameux Gil, si habile à cacher

. . . . Au gré des jeunes filles
Dans un pommeau d'épée une boîte à pastilles.

Le trait moral d'une physionomie n'est pas perdu dans ce souci de la couleur et du relief saisissant. L'âme de Philippe II surgit devant nous aussi bien que son corps, dans ces vers à la fois pittoresques et psychologiques :

Son pas funèbre est lent comme un glas de beffroi.
. . . .
Et le lugubre roi sourit de voir groupées
Sur quatre cents vaisseaux quatre cent mille épées.

Que dire des images ? Elles jaillissent à chaque mot. Et peut-il en être autrement ? Où passerait

toute cette sève mythologique, dont l'arbre de la *Légende des siècles* s'abreuve par toutes ses racines, si, après s'être répandue dans le tronc et les branches maîtresses, par puissantes coulées, elle n'allait pas alimenter les ramilles les plus extrêmes, et ne les chargeait pas d'une étonnante frondaison ?

Quand l'Esprit des ténèbres se fait une arme de l'ouragan, et met son âme dans les tempêtes, comment s'étonner que les flots, le long du bateau sur le point de sombrer, « glissent, vertes couleuvres, » que « l'ombre et l'eau sonore » ourdissent tout bas des complots avec les rocs « aux trous d'éponges, » que le roulis fumant, que le tangage baveux luttent contre l'épave, et que leurs bras « d'athlètes faits de furie et de vent » emportent à chaque effort, comme un lambeau de chair, un éclat du pont, ou un ais de la quille ?

O triste mer, sépulcre où tout semble vivant.

Si le devoir de l'homme est de marcher vers l'Esprit de lumière, quoi de surprenant que Hugo regarde le progrès idéal comme réalisé, le jour où l'humanité « usurpe le rayon, » « délivre la pesanteur, » arrache « l'argile à sa chaîne éternelle, » et plonge dans le

bleu du ciel. Ce poète est logique, et presque naturel, quand il s'enivre des voluptés vertigineuses de sa course symbolique à travers les soleils, à la hauteur de la lueur lactée, sur le chemin de l'infini, et par delà le « promontoire du tombeau. »

Dans certaines pièces, *Plein Ciel*, par exemple, ces images directrices croissent et multiplient avec une rapidité qui fait songer à la façon dont, sur le firmament des soirs, s'allument une à une les étoiles. Et sur quelque point qu'on arrête sa vue, on isole bientôt, comme un groupe de feux formant constellation, telle image de détail, génératrice aussi, et entraînant dans son évolution tout un faisceau de termes lumineux. Voici, en treize vers, l'histoire du progrès humain :

L'homme est d'abord monté sur la bête de somme
Puis sur le chariot que portent des essieux,
Puis sur la frêle barque au mât ambitieux ;
Puis, quand il a fallu vaincre l'écueil, la lame,
L'onde et l'ouragan, l'homme est monté sur la flamme ;
A présent l'immortel aspire à l'éternel ;
Il montait sur la mer, il monte sur le ciel.
L'homme force le sphinx à lui tenir la lampe.
Jeune, il jette le sac du vieil Adam qui rampe,
Et part, et risque aux cieux, qu'éclaire son flambeau,
Un pas semblable à ceux qu'on fait dans le tombeau ;

Et peut-être voici qu'enfin la traversée
Effrayante, d'un astre à l'autre, est commencée.

Ce dernier mot « traversée » devient le point de départ d'un nouveau développement. C'est l'étincelle qui fait jaillir une nouvelle fusée d'images. Le « reptile » humain prendrait des « ailes ? » Un « Jason de l'azur » franchirait l'éther, et reparaîtrait un jour, et dirait en montrant Orion, Sirius : « J'en arrive. »

Ciel ! ainsi, comme on voit aux voûtes des celliers
Les noirceurs qu'en rôdant tracent les chandeliers,
On pourrait sous les bleus pilastres
Deviner qu'un enfant de la terre a passé,
A ce que le flambeau de l'homme aurait laissé
De fumée au plafond des astres.

Je n'ai cité tout au long que la dernière de ces images. Elle est tout à fait caractéristique. D'abord, après ces efforts inouïs du poète pour nous emporter dans l'inconnu, pour nous faire voir l'invisible, elle a l'avantage de ramener tout à coup à notre portée, et d'enfermer, pour ainsi dire, dans le logis de l'homme, rapetissée aux dimensions d'un caveau faiblement éclairé, cette immensité peuplée d'astres.

De plus, elle nous révèle, dans un exemple très saillant, un procédé duquel Hugo tire, dans la *Légende*, les plus admirables effets. Il fait

alterner l'image poétique, suggérée par une poussée intérieure, et l'image réaliste, objective, qui fixe un détail extérieur, et le réfléchit comme un miroir, mais comme un miroir capable de choisir, d'éliminer tout superflu :

1° Bave épaisse et sanglante ! Ainsi, dans la forêt,
La sève en mai, gonflant les aubépines blanches,
S'enfle et sort en salive à la pointe des branches.

. . . .

2° Et l'on voit le dessous de ses noires semelles.

Rien de plus différent que ces deux espèces d'images ; que d'autres encore diffèrent de ces deux-là ! Voici l'image morale, représentatrice de tout un ordre de sentiments, et cachant sous la splendeur de l'expression la profondeur d'une formule.

Ses sacs de blé semblaient des fontaines publiques.

. . . .

La charrue est de fer comme les pertuisanes.. . ...

. . . .

Le mur était solide et droit comme un héros.

Voici l'image poétique par excellence, celle qui évoque et résume toute une série de sensations, pareille à ces lambeaux de mélodie, à ces parfums retrouvés tout à coup, qui semblent effacer les années et nous rejeter pour un instant dans la douceur des jours évanouis.

Les ronds mouillés que font les seaux sur la mar-
[gelle.

Voici l'image tragique, dantesque, biblique, effrayante d'énergie, et telle qu'elle peut tomber des lèvres d'Isaïe, touchées par le charbon de l'Eternel :

[nomme ?
Je leur criai : Quels sont les noms dont on vous
O spectres, comme vous, j'étais jadis un homme,
Vous êtes maintenant des spectres comme moi.
Ils n'entendirent point et passèrent. L'effroi
Et la stupeur glaçaient ce noir tourbillon d'ombres.
Les uns étaient assis sur d'informes décombres ;
D'autres, je les voyais, quoiqu'un vent les chassât,
Terribles, agitaient des vestes de forçat ;
D'autres étaient au joug liés comme des bêtes ;
D'autres étaient des corps qui n'avaient pas de têtes ;
Des femmes sur leur sein montraient les coups du
[fouet ;
Des enfants morts tenaient encore leur jouet,
Et leur crâne entr'ouvert laissait voir leurs cer-
[velles ;
D'autres gisaient en tas ainsi que des javelles ;
D'autres avaient au cou la corde du gibet ;
D'autres traînaient des fers ; un autre se courbait,
L'affreux plafond trop bas d'un cachot solitaire
Ayant ployé sa tête à jamais vers la terre ;
Des vieillards, dont le sang coulait à longs ruisseaux,
Tiraient avec leurs doigts des balles de leurs os ;
D'autres touchaient leurs yeux crevés par les mi-
[trailles ;

D'autres avec leurs mains soutenaient leurs en-
[trailles ;
Innombrables, meurtris, pâles, échevelés,
Tous, dans la nuit farouche affreusement mêlés,
Dressaient leur front, et ceux qui n'avaient pas de
[têtes
Elevaient leurs deux poings, et le vent des tempêtes
Soufflait, et derrière eux, accroupis, accablés,
On voyait un monceau de fantômes voilés,
Muets et noirs ; c'étaient les veuves et les mères.
La rumeur qui sortait de ces ombres amères
Ressemblait au bruit sourd que les grands arbres
[font ;
Et, devant la clarté qui flamboyait au fond,
Joignant leurs mains, tordant leurs bras, ils s'arrê-
[tèrent,
Et, comme tous sortaient de la fosse, ils otèrent
La terre de leur bouche, et crièrent : Seigneur !

Est-ce là de la poésie de poète ou de prophète ? Et toutefois il suffit de tourner à droite ou à gauche quelques feuillets du livre pour trouver l'idylle trop exclusivement célèbre des *Pauvres Gens*, ou le roman, réaliste d'inspiration, si poétique de forme, qui s'appelle le *Petit Paul.* Je ne crois pas rabaisser ces deux récits poignants en reconnaissant qu'ils font verser de vraies larmes.

Tel autre, le *Cimetière d'Eylau*, dégage une émotion bien singulière. Aucune altération de la réalité brutale, aucun prestige lyrique,

enveloppant d'une auréole lumineuse les détails cruels de l'action ; et pourtant, sur cette misère mise à nu, sur cette neige ensanglantée planent des souffles d'héroïsme, brillent des traits de courage enflammé. Il y a dans le dénouement de ce drame autant de beauté morale que dans une trait de valeur de Cynégyre ou de Léonidas.

Mon sergent me parla, je dis au hasard : oui,
Car je ne voulais pas tomber évanoui.
Soudain le feu cessa, la nuit sembla moins noire.
Et l'on criait : Victoire ! et je criai : Victoire !
J'aperçus des clartés qui s'approchaient de nous.
Sanglant, sur une main et sur les deux genoux
Je me traînai ; je dis : Voyons où nous en sommes.
J'ajoutai : Debout, tous ! Et je comptai mes hommes.
— Présent ! dit le sergent. — Présent ! dit le gamin.
Je vis mon colonel venir, l'épée en main.
— Par qui donc la bataille a-t-elle été gagnée ?
— Par vous, dit-il — La neige étant de sang baignée,
Il reprit : — C'est bien vous, Hugo ? c'est votre voix ?
— Oui. — Combien de vivants êtes-vous ici ? — Trois.

Il faut, pour marquer une qualité essentielle de la *Légende des siècles*, parler des rythmes (1).

(1) Je suis heureux de renvoyer le lecteur désireux d'étudier dans un grand détail cette question des rythmes de Hugo au tout récent ouvrage d'un critique fort spirituel, *Études littéraires sur le* XIXe *siècle*, par Emile Faguet. (Librairie Lecène et Oudin.)

Et ce n'est pas seulement les morceaux lyriques dont il faut louer la variété toujours renouvelée, l'élan puissant, la marche presque ailée. Il faut montrer quelle souplesse le poète a su donner à cet alexandrin, jadis si uniforme, comment il en a, le premier, compté les jointures, et comment il fait jouer toutes ces articulations. Je pourrais prodiguer les exemples ; en voici deux pris au hasard :

Et je sentis mes yeux se fermer, comme si,
Dans la brume, à chacun des cils de mes paupières,
Une main invisible avait lié des pierres.
J'étais comme est un peuple au seuil du saint parvis,
Songeant, et, quand mes yeux se rouvrirent, je vis
L'ombre. . . . .
. . . .
Non, je ne donnne pas à la mort ceux que j'aime.
Je les garde, je veux le firmament pour eux,
Pour moi, pour tous.

On voit suffisamment ce que le vers, ainsi brisé, a de puissance.

Personne pourtant n'a su l'enfermer dans une gaine plus rigide ; ou plutôt, ce n'est pas au fourreau de l'épée que le vers de Hugo fait songer, c'est à l'épée elle-même, trempée, tranchante, aiguë, flexible, ferme, légère, assénée, sifflante, lumineuse.

Avec cette mesure à six temps, divisible en

durées d'une ou de deux syllabes, de deux et de trois pieds, Hugo a trouvé le moyen de combiner des rythmes innombrables.

Tantôt il la fait marcher seule et la ramène régulièrement :

— J'ai nourri les corbeaux qui volent dans les nues.
— J'ai fait vendre au marché les femmes toutes nues.
— J'ai chargé de butin quatre cents éléphants,
— J'ai cloué sur des croix tous les petits enfants.

Tantôt il la produit accouplée, bijuguée, comme une paire de bœufs, de chevaux ou d'oiseaux sacrés. Ce n'est pas au hasard que dans *Zim-Zizimi* revient cette rapide période de deux vers. Elle sépare les propos des sphinx, comme dans un tapis oriental, la ligne d'un ton neutre qui réconcilie deux tons hostiles.

Zim regarde en sa molle et hautaine attitude,
Cherchant à qui parler dans cette solitude.
. . . .
Alors les sphinx, avec la voix qui sort des choses,
Parlèrent; tels ces bruits qu'on entend en dormant.
. . . .
Et son regard tomba sur sa coupe où brillait
Le vin semé de sauge et de feuilles d'œillet.

Il semblerait que le groupe de trois vers serve avant tout, dans la légende, à marquer

l'attitude d'un personnage, à ébaucher vivement un tableau.

Pareil aux autres, froid, la visière abattue,
On n'entend pas un souffle à sa lèvre échapper,
Et le tombeau pourrait lui-même s'y tromper.
(*Eviradnus.*)

. . . .
Tiphaine est dans sa tour que protège un fossé,
Debout, les bras croisés, sur la haute muraille.
Voilà longtemps qu'il n'a tué quelqu'un ; il bâille.
(*L'Aigle du casque.*)

La douce enfant sourit, ne faisant autre chose
Que de vivre et d'avoir dans la main une rose,
Et d'être là devant le ciel, parmi les fleurs.
(*La Rose de l'Infante.*)

Alors il se dressa debout dans le délire
Des rêves, des frissons, des aurores, des cieux,
Avec deux profondeurs splendides dans les yeux.
. . . .
Les dieux ne riaient plus ; tous ces victorieux,
Tous ces rois, commençaient à prendre au sérieux
Cette espèce d'esprit qui sortait d'une bête.
(*Le Satyre.*)

Tous ces passages sont, dans le texte de Hugo, isolés de ce qui précède et de ce qui suit ; ce détail de typographie indique chez un poète qui se préoccupait de la forme, jusque

dans l'exécution matérielle du livre, une intention rythmique incontestable.

Comme Virgile, dont il est pénétré, Hugo a tiré ses effets de rythme les plus délicieux du groupement de quatre vers. Les exemples ne manquent pas ; je vais seulement à celui qui est dans toutes les mémoires :

La mélodie encor quelques instants se traîne
Sous les arbres bleuis par la lune sereine,
Puis tremble , puis expire, et la voix qui chantait
S'éteint comme un oiseau se pose ; tout se tait.

Virgile n'a pas osé soulever de rythme dépassant la période de cinq vers. Toute période plus longue est mal ponctuée, et réductible à deux ou trois plus simples. Hugo n'a pas hésité à élargir la marche ou le vol de son vers jusqu'à des proportions démesurées. Sa *Légende des siècles* offre en bien des endroits des groupements d'alexandrins qui font penser au faisceau du licteur. Il est telle période de Hugo qui contient et emprisonne dans son cercle de mots vingt ou trente idées de détail, ajustées, et faisant corps, à force d'adhésion, comme les douves d'une cuve. Une pièce des *Contemplations*, celle qui a pour titre un point d'interrogation et qui finit par le vers

Et que tout cela fasse un astre dans les cieux !

n'était déjà formée que d'une période unique. On revoit, malgré soi, le verrier Vénitien, qui plonge sa canne de fer dans la matière en fusion, rapporte une goutte de feu, et d'un souffle vigoureux fait apparaître, et fait grandir, et fait briller de tous les feux de l'arc-en-ciel le hanap radieux, la buire éblouissante.

Que dire de la composition, tour à tour une et implacablement logique, dans *Caïn*, *Gaïffer*, *le Parricide*, ou symétrique, comme un diptyque colossal, dans *Pleine Mer* et *Plein Ciel*, dans *Tout le Passé* et *Tout l'Avenir*, ou singulière, gigantesque, comme les colonnades des temples d'Egypte et d'Asie, dans le dialogue de *Zim-Zizimi* et des dix Sphinx, ou tragique, et pleine de péripéties, de surprises, de coups de théâtre, de contrastes, d'effets de drame, dans *Eviradnus*, dans *la Défiance d'Onfroy*, dans *la Confiance de Fabrice* ?

CHAPITRE IV.

L'ART D'ÊTRE GRAND-PÈRE.

Le poète qui avait imaginé des scènes comme celle du *lever* d'Isora devait écrire *l'Art d'être grand-père*. Dans ce livre, la tendresse native de Hugo retrouve ses deux expressions habituelles, la colère et l'effusion. L'effusion, pleine de douceur, s'adresse aux petits-enfants, et ici Victor Hugo a vraiment reculé les limites de l'ineffable. La colère s'élève contre les dogmes qui font du nouveau-né un criminel, un damné, chargé de souillures. A l'encontre de cette doctrine, Hugo apporte sa conception de l'enfance héroïque, de l'enfance divine, de l'enfance libératrice. C'est par l'enfant que les portes de

l'Éden terrestre seront rouvertes. Et puisqu'il y a ici-bas des enfants, on n'a pas perdu l'âge d'or.

L'Art d'être grand-père, satirique, idyllique, philosophique tour à tour, contient l'épopée du Lion, qui rattache ce livre à la *Légende des siècles*. C'est ici surtout que le mot de Théophile Gautier trouverait son application : « Cela est grand comme Homère et naïf comme la Bibliothèque bleue. »

Dans la série des œuvres de Hugo, *l'Art d'être grand-père* peut être indiqué comme un écrit caractéristique de sa dernière manière. Il ne faudrait pas se méprendre , et traiter de sénilité ce qui n'est qu'une large et très vivante bonhomie. Sans doute le poète ne résiste pas au plaisir de représenter sous les traits d'un bon vieux grand-père cet Eternel, que, tout enfant , il regardait avec terreur dans une « Bible peinte, » « en habit d'Empereur. » Sans doute il s'imagine Dieu, avec sa face débonnaire, prodiguant les mondes à seule fin que chaque âme nouvellement arrivée au jour ait le sien. Sans doute il se divertit un peu complaisamment à créer une Providence à son image.

Si j'étais le bon Dieu, je serais un bonhomme.

Mais, sous les caprices de l'imagination, et

derrière la fantaisie presque toujours railleuse, quelquefois très satirique de la forme, comment méconnaître la grandeur morale du fond? L'idée dominante du livre est originale et touchante : s'il y a une réponse aux objections tirées du mal moral contre la Providence, c'est l'enfant. Cette idée se résume dans des vers comme celui-ci :

La souveraineté des choses innocentes,

ou au contraire se développe, avec une pleine clarté, par exemple dans cette fin de pièce très expressive :

Certe, il est salutaire et bon pour la pensée,
Sous l'entre-croisement de tant de noirs rameaux,
De contempler parfois, à travers tous nos maux,
Qui sont entre le ciel et nous comme des voiles,
Une profonde paix toute faite d'étoiles;
C'est à cela que Dieu songeait quand il a mis
Les poètes auprès des enfants endormis.

Pour ce poète aïeul, le sommeil de l'enfance est comme un retour momentané de l'âme dans l'azur céleste. Il se penche donc sur le berceau de Jeanne, et il tire de cette contemplation toutes les espérances d'avenir que lui donnait jadis la méditation sur le bord de la tombe.

Le titre « *Jeanne endormie* » revient quatre fois

dans *l'Art d'être grand-père*. Dans la première pièce, c'est la grâce étrange de ce repos obstiné « d'une rose » qui préoccupe le poète, et l'explication qu'il en donne est celle-ci : l'enfant, qui vient du ciel, a besoin de le revoir en rêve :

Oh ! comme nous serions surpris si nous voyions,
Au fond de ce sommeil sacré, plein de rayons,
Ces paradis ouverts dans l'ombre, et ces passages
D'étoiles qui font signe aux enfants d'être sages,
Ces apparitions, ces éblouissements.

Dans la seconde pièce, Jeanne endormie retient dans sa petite main le doigt du grand-père, qui parcourt un journal et lit les attaques dont il est l'objet.

Cependant l'enfant dort, et comme si son rêve
Me disait : sois tranquille, ô père, et sois clément !
Je sens sa main presser la mienne doucement.

Ce contact de l'enfant est pour le poète aussi révélateur que la conscience.

Un troisième tableau nous montre le sourire de Jeanne qui rêve, et l'on nous explique une fois de plus le secret de sa douce extase :

Jeanne au fond du sommeil médite et se compose
Je ne sais quoi de plus céleste que le Ciel.

Ce sourire, l'aïeul l'entend, et il devine, en le

voyant, tout ce que « l'ombre » recèle de clarté, tout ce qu'il doit en apparaître à la jeune âme.

Enfin, ce berceau, où l'enfant s'enivre de songes n'est que l'emblème d'un autre berceau où l'homme s'assouvira de la réalité : les promesses de Dieu au nouveau-né s'acquitteront, après la mort, dans le tombeau. Ces quatre pièces marquent en quelque sorte le chemin parcouru par la pensée du poète à travers les développements divers de son ouvrage.

Le dualisme fondamental du système philosophique de Hugo se retrouve ici comme ailleurs, et s'empare de cette nouvelle conception poétique pour la rattacher à tant d'autres. Le double abîme de la lumière et de l'ombre, du gouffre azuré et du gouffre noir, n'a pas cessé de hanter cette imagination apocalyptique, et toute une partie du livre développe l'idée que le gouffre de lumière a produit l'enfant pour l'opposer au monstre, cette création du gouffre de ténèbres. Un souvenir de l'azur infini, une promesse de clémence divine rayonne dans les yeux limpides des enfants. C'est ce reflet céleste qui apaise miraculeusement l'angoisse des damnés, ou les rugissements des bêtes fauves. On voit le sens profond, mythique, de cette belle légende qui a pour titre *l'Epopée du Lion*.

Ce n'était pas la première fois que le poète

s'extasiait devant l'enfance. La tendresse du père s'était exprimée dans les premiers recueils avec un charme qui ne contribua pas peu à les populariser. Que de gens n'ont connu de Hugo que des vers de la nature de ceux-ci :

Il est si beau, l'enfant, avec son doux sourire,
Sa douce bonne foi, sa voix qui veut tout dire,
Ses pleurs vite apaisés,
Laissant errer sa vue étonnée et ravie,
Offrant de toutes parts sa jeune âme à la vie,
Et sa bouche aux baisers.

Ce chant de gloire en l'honneur de l'enfance, le lyrique l'a répété sous toutes les formes. Quant aux figures d'enfant qui traversent sa grande épopée, on a vu à quel point elles sont délicates, touchantes, et combien cette imagination vigoureuse s'est attendrie pour nous parler d'Angus ou d'Isora.

On s'explique aisément les enchantements du grand-père. Hugo lui-même a défini, avec son sourire de sage, ce délire, à la fois involontaire et conscient :

L'adorable hasard d'être aïeul est tombé
Sur ma tête, et m'a fait une douce fêlure.

L'amour de Hugo pour ses deux petits-en-

fants ne s'exprime pas de la même manière à l'égard de l'un et de l'autre. Il y a plus d'orgueil et peut-être plus d'emportement passionné dans les cris que lui a inspirés le petit-fils, Georges, l'héritier du nom, le prince présomptif :

Viens, mon George. Ah ! les fils de nos fils nous en-
[chantent.

Il y a plus de tendresse émue, et je ne sais quelle abdication touchante de tout autre sentiment que l'admiration dans les paroles de l'aïeul tenant la main de Jeanne, ou l'écoutant jaser, ou la regardant marcher, rire, dormir. Le poète a pour cette frêle créature aux yeux de « myosotis » la même dévotion qu'un courtisan d'Aranjuez pour son Infante, et il ne passe pas devant le frais berceau sans y laisser tomber un madrigal :

Car on se lasse même à servir une rose.

Entre ces deux apparitions lumineuses, une ombre arrive à se glisser : c'est celle d'un autre enfant qui n'a guère fait que naître, briller un moment, et mourir. La pièce exquise intitulée « Un manque » nous révèle discrètement ce qui peut se mêler de tristesse et de deuil à la

gaîté du grand-père, même alors que son rire éclate et se mêle aux « divins vacarmes. »

Le poète note ces cris, ces rires, ces propos ingénus où il croit découvrir par instants le dernier mot de la sagesse :

C'est le langage vague et lumineux des êtres
Nouveau-nés, que la vie attire à ses fenêtres,
Et qui devant Avril éperdus, hésitants,
Bourdonnent à la vitre immense du printemps.

Mais, quelque poésie qu'il mette dans la définition de ce langage, Hugo se garde bien de le dénaturer, de l'embellir par l'expression. Il le reproduit avec une franchise de réalisme dont le vers semblait incapable. Le dialogue de Jeanne et du Grand-Père, la minuscule comédie du Jardin des Plantes intitulée *Ce que dit le public,* avec ses trois personnages qui ont pour noms *Cinq Ans*, *Six Ans*, *Sept Ans*, sont, par le ton, par la nature des idées, aussi loin que possible des formules placées dans la bouche d'Eliacin : il ne faut pas le regretter.

La contemplation de cette génération qui bégaye à peine suggère au vieillard des réminiscences du passé, des mouvements de colère ou des cris de fierté au sujet du présent, des visions de l'avenir.

Dans le passé, ce qu'il revoit d'abord, c'est le fils qu'il a perdu, et il entend encore le bruit de source que faisait la voix de Charles tout enfant, lorsqu'il parlait « à la tante Dédé. »

Sa mémoire remonte plus loin. Il se retrouve à Rome, au grand soleil, avec ses frères, au temps où Léopold Hugo, jeune officier, regardait tous ses fils jouer dans la caserne,

A cheval sur sa grande épée, et tout petits.

Un peu plus tard, il a neuf ans, et il est amoureux ! Comme il est vif encore, après soixante années, le souvenir de cette Madrilène blonde, en jupe de moire, en veste de velours bleu, des doublons dans sa résille, des grains d'ambre autour du cou, penchée sur le rosier de son balcon pour jeter un sou au vieux mendiant qui se lamente et un regard à l'officier de dragons qui piaffe tous les jours « sous la croisée. » L'écho des grandes conquêtes ne résonne-t-il pas dans le quatrain final ?

Les soldats buvaient des pintes
Et jouaient au domino
Dans les grandes chambres peintes
Du palais Masserano.

La préoccupation du temps présent se mar-

que par des retours satiriques pareils aux grondements affaiblis d'une fin d'orage. (A propos de la loi dite liberté de l'Enseignement.) Elle se fait jour aussi dans quelques odes, comme la *Chanson d'Ancêtre*, avec son refrain expressif :

> Frappez, écoliers,
> Avec les épées
> Sur les boucliers.

ou dans certaine fin d'idylle qui s'éclaire soudain d'une flamme patriotique, comme le bois, avant la fin du jour, s'embrase de soleil :

> J'aime la gloire énorme et je veux qu'on s'y vautre,
> Quand cette gloire est sainte et sauve mon pays !
> Dans les Herculanums et dans les Pompéïs
> Je ne veux pas qu'on puisse un jour compter nos
> [villes;
> Je ne vois pas pourquoi les âmes seraient viles ;
> Je ne vois pas pourquoi l'on n'égalerait pas
> Dans l'audace, l'effort, l'espoir, dans le trépas,
> Les hommes d'Iéna, d'Ulm et des Pyramides :
> Les vaillants ont-ils donc engendré les timides ?
> Non, vous avez du sang aux veines, jeunes gens !

Quant à l'avenir, il remplit toute la dernière partie de *l'Art d'être grand-père*, celle qui porte le titre : « QUE LES PETITS LIRONT QUAND ILS SERONT GRANDS. » Nous y retrouvons le rêve généreux

du progrès absolu, et la marche en avant vers ce but déjà visible, qui est l'avènement de la loi de justice. Jamais Hugo, nous l'avons dit ailleurs, ne s'est peut-être élevé à une plus pure expression de ces nobles idées (1).

Ce n'est là qu'une face de l'avenir, et comme son aspect terrestre. L'aspect céleste se révèle à nous dans la pièce finale, qui semble détachée des *Contemplations*, *L'Ame à la poursuite du vrai*. Le berceau paraît ici pour confirmer la promesse d'immortalité donnée jadis par « l'ossuaire. »

Mort et vie ! énigmes austères !
Dessous est la réalité.
. . . .
La nuit tâche, en sa noire envie,
D'étouffer le germe de vie,
De toute puissance et de jour ;
Mais moi, le croyant de l'aurore,
Je forcerai bien Dieu d'éclore
A force de joie et d'amour !

On ne peut pas parler avec quelque détail de *l'Art d'être grand-père*, et négliger les cadres divers dans lesquels le poète a placé les visages de ses petits-enfants. C'est la chambre où le berceau semble rayonner; c'est la salle dont le

(1) Cf. page 75.

parquet sera jonché, en un jour de malheur, par les débris du vase merveilleux qui racontait « toute la Chine »; c'est le jardin, où Jeanne, assise sur le gazon, s'avise tout à coup d'exiger qu'on lui donne la lune à croquer comme une friandise. C'est le bois, où courent les faons, les biches, les chevreuils et les cerfs, effrayés par le seul mouvement des branches :

Car les fauves sont pleins d'une telle vapeur
Que le frais tremblement des feuilles leur fait peur.

C'est la vallée, où la perdrix court lestement « le long des berges : »

Petit Georges ? veux-tu ? nous allons tous les deux
Nous en aller jouer là-bas sous le vieux saule ?

C'est la grève de Guernesey pleine de chants d'oiseaux , où , dans une rumeur étrangement vivante, la voix de Georges et le gazouillement de Jeanne se fondent avec le son de la cloche, l'appel du clairon des coqs, le grincement de la truelle sur le mur et de la faux sur le gazon, le sifflet des machines, le brouhaha du quai, les coups de marteau de la forge, l'haleine haletante du steamer , le bourdonnement de la mouche, et le souffle de l'Océan.

En regard des cadres fournis par la nature libre, voici la nature artificielle, le jardin de M. Buffon, avec ses marbres alignés, son parterre au cordeau, son chêne classique et son cèdre qui se « résigne. » Les enfants y cherchent « la vision des bois; » ils y trouvent « un raccourci » de l'immense univers. Mais, pendant que les bambins contemplent, « les yeux grands ouverts, » les monstres des contrées les plus lointaines, l'imagination du poète franchit la clôture de ce jardin, et elle parcourt d'un vol d'aigle les terres mystérieuses d'où cette faune aux formes effrayantes a jailli :

. . . Afrique aux plis infranchissables,
O gouffre d'horizons sinistres, mer des sables,
Sahara, Dahomey, lac Nagaïn, Darfour,
Toi l'Amérique, et toi l'Inde, âpre carrefour,
Où Zoroastre fait la rencontre d'Homère,
Paysages de lune où rôde la Chimère,
Où l'orang-outang marche un bâton à la main,
Où la nature est folle et n'a plus rien d'humain,
Jungles par les sommeils de la fièvre rêvées,
Plaines où brusquement on voit des arrivées
De fleuves tout à coup grossis et déchaînés,
Où l'on entend rugir les lions étonnés
Que l'eau montante enferme en des îles subites,
Déserts dont les gavials sont les noirs cénobites.
Où le boa, sans souffle et sans tressaillement,
Semble un tronc d'arbre à terre et dort affreusement,
Terre des baobabs, des bambous, des lianes,

Songez que nous avons des Georges et des Jeannes,
Créez des monstres ; lacs, forêts, avec vos monts,
Vos noirceurs et vos bruits, composez des mammons;
Abîmes, condensez en eux toutes vos gloires,
Donnez-leur vos rochers pour dents et pour mâchoi-
[res,
Pour voix votre ouragan, pour regard votre horreur.

On ne peut pas croire, en lisant de tels vers, que la faculté poétique de Hugo se soit affaiblie. Elle s'est modifiée, et accommodée, d'une part aux nécessités du sujet, de l'autre aux sollicitations de l'âge. Le vers, d'une souplesse infinie, serait capable, à l'occasion, des effets de vigueur : le poète ne les recherche plus. Il a laissé l'épée, le harnais, le cheval de combat ; il s'en tient à l'allure pédestre. Mais dans les sentiers où il mène ses petits-enfants, que de fleurs inaperçues son clair regard découvre ; que d'impressions fraîches et inédites il ressent ! Et qu'il nous suggère de visions vives, inoubliables, depuis ces « paysages de lune où rôde la chimère » jusqu'à ce bouquet qui jaillit du rocher, et frissonne au « baiser » de l'air, jusqu'à cette fête des ajoncs dorant les ravins, jusqu'à cette folle foison « du petit peuple des fougères ! »

Si le sujet comportait les grandes images, les symboles puissants, on peut s'assurer que

la source n'en est pas tarie. Qu'une idée comme celle de l'immortalité traverse un moment ce cerveau attentif à de moindres objets, elle en sort transfigurée, éblouissante. Le poète écrit ce drame de l'oiseau, fuyant, à travers sa prison, la main du géant qui ne vient le saisir que pour le rendre au bois natal, à l'espace et à la lumière :

Tout rayonne ; et j'ai dit, ouvrant la main : Sois [libre !
L'oiseau s'est évadé dans les rameaux flottants,
Et dans l'immensité splendide du printemps ;
Et j'ai vu s'en aller au loin la petite âme
Dans cette clarté rose où se mêle une flamme,
Dans l'air profond, parmi les arbres infinis,
Volant au vague appel des amours et des nids,
Planant éperdument vers d'autres ailes blanches,
Ne sachant quel palais choisir, courant aux branches,
Aux fleurs, aux flots, aux bois fraîchement reverdis,
Avec l'effarement d'entrer au paradis.
Alors, dans la lumière et dans la transparence,
Regardant cette fuite et cette délivrance,
Et ce pauvre être ainsi disparu dans le port,
Pensif, je me suis dit : Je viens d'être la mort.

CHAPITRE V

LA SYNTHÈSE DES QUATRE VENTS DE L'ESPRIT.

Après avoir écrit presque tous ses poèmes, il semble que Hugo ait voulu procéder à la façon du musicien, qui, le développement de sa symphonie achevé, groupe dans un faisceau d'harmonie les motifs directeurs de son œuvre, et, par cet effort synthétique, imprime en quelque sorte son dessein dans le cerveau de l'auditeur. Le livre des *Quatre vents de l'esprit* nous apporte cette synthèse.

Ce n'est pas le caractère de la nouveauté qu'il faut demander à ce recueil d'un nouveau genre. Il n'a d'autre objet que de ramener et de fixer des impressions.

I. — Prenons le livre satirique. Qu'y trouvons-nous ? Avant tout la définition de la satire de Hugo. Du temps que le poète était écolier, le genre satirique en vigueur n'était guère qu'une façon de critique littéraire, agressive et mesquine, l'art de découvrir des défauts et de ne pas entendre les beautés inusitées :

Dévidant sa leçon et filant sa quenouille,
Le petit Andrieux, à face de grenouille,
Mordait Shakspeare, Hamlet, Macbeth, Lear, Othello,
Avec ses fausses dents prises au vieux Boileau.

Dans la pensée de Hugo, la satire de ce siècle-ci ne peut s'en tenir à ces gloses superficielles. Il ne lui suffit même plus de s'attaquer à un métier, à une caste, et de s'égayer aux dépens des marquis ou des médecins. Elle a pour mission de condamner et de flétrir les oppresseurs, elle doit sa pitié aux vaincus, son aide aux misérables, son admiration exaltée aux grands esprits persécutés ou méconnus ; il faut qu'elle surgisse, à la façon du spectre de Shakespeare, à l'heure du banquet, et qu'au milieu du triomphe immoral,

Elle apporte cynique un rire d'Euménide.

Mais son devoir le plus impérieux, c'est d'ar-

racher le peuple à sa torpeur, de l'éveiller de son sommeil, de rallumer en lui l'indignation éteinte. Cette idée exprimée ailleurs si puissamment se traduit ici par un effet d'image à la Rembrandt qui mérite qu'on s'y arrête :

La strophe alors frissonne en son tragique zèle,
Et s'empourpre en tâchant de tirer l'étincelle
De toute cette morne et fatale langueur,
Et le vers irrité devient une lueur.
Ainsi rougit dans l'ombre une face farouche
Qui vient sur un tison souffler à pleine bouche.

Après s'être dressée devant nous comme une Némésis empennée, la satire touche du bout de l'aile à tous les sujets que Hugo, dans sa longue carrière de satirique, a pu traiter. C'est le réquisitoire contre l'échafaud, la flétrissure infligée à la loi du talion, la défense des misérables, l'imprécation des *Châtiments*, le document douloureux de l'*Année terrible*, enfin le plaidoyer pour Dieu dans cette manière de sermon laïque au tour plaisant, particulière à *l'Art d'être grand-père*.

Il faut cependant, dans ce retour de thèmes bien connus, noter quelques modulations nouvelles. Par sa fantaisie âpre, la pièce XXV, sur le Cimetière, rappelle avec plus de chaleur et de

mouvement l'humour parfois si funèbre de Swift.

Vous avez des charniers et des Pères-Lachaises
Où Samuel Bernard seul peut prendre ses aises,
Dormir en paix, jouir d'un caveau bien muré,
Et se donner les airs d'être à jamais pleuré,
Et s'adjuger, derrière une grille solide,
Des fleurs que le temps garde en habit d'invalide.
Quant aux morts indigents, on leur donne congé ;
On chasse d'auprès d'eux le sanglot prolongé ;
Et le pauvre n'a pas le droit de pourriture.
Un jour, on le déblaie. On prend sa sépulture
Pour grandir d'une toise un monument pompeux.
— Misérable, va-t'en. Deviens ce que tu peux.
Quoi ! tu prétends moisir ici parmi ces marbres,
Faire boucher le nez aux passants sous ces arbres,
Te carrer sous cette herbe, être au fond de ton trou
Charogne comme un autre, et tu n'as pas le sou !
Qu'est-ce que ce mort-là qui n'a rien dans sa poche !
Décampe.

Toute la pièce est de cette langue nette et tranchante, et si l'on veut voir à quel point le style de Hugo vieilli est resté personnel, révèle une main magistrale, on peut relire en son entier cette étrange méditation qui donne l'idée d'un appendice ajouté par Hamlet au discours de Rousseau sur l'Inégalité des conditions.

Citons aussi, et sans la commenter, la pièce intitulée *Jolies Femmes*. C'est, je crois, le seul

sonnet que Hugo ait daigné publier. Il semble que le merveilleux ouvrier ait voulu protester par cette omission dédaigneuse contre la réputation de difficulté faite par Boileau à ce menu travail où ont excellé des poètes moins que secondaires. Le plus souvent, le sonnet français est un bijou brillant, léger, qui sonne creux. Si l'on y versait trop d'idée, le moule crèverait, et le travail serait gauchi. Le sonnet de Hugo scintille autant que tout autre, mais il a le poids d'un lingot.

On leur fait des sonnets, passables quelquefois ;
On baise cette main qu'elles daignent vous tendre ;
On les suit à l'église, on les admire au bois ;
On redevient Damis, on redevient Clitandre.

Le bal est leur triomphe, et l'on brigue leur choix ;
On danse, on rit, on cause, et vous pouvez entendre,
Tout en valsant, parmi les luths et les hautbois,
Ces belles gazouiller de leur voix la plus tendre :

— La force est tout ; la guerre est sainte ; l'échafaud
Est bon ; il ne faut pas trop de lumière ; il faut
Bâtir plus de prisons et bâtir moins d'écoles ;

Si Paris bouge, il faut des canons pleins les forts. —
Et ces colombes-là vous disent des paroles
A faire remuer d'horreur les os des morts.

II. — Une comédie de salon et une tragédie de

paravent remplissent tout le livre dramatique. La comédie, *Margarita*, n'est guère qu'une idylle où la galanterie la moins naïve vient émousser toutes ses armes contre le charme et la candeur de l'amour vrai. Le drame, *Esca*, est quelque chose comme un proverbe à dénouement tragique. Le sujet se résumerait dans un titre comme celui-ci : *Plus que femme ne peut*, ou encore : *Qui tue l'amour, l'amour le tue.*

On ne peut guère analyser que lourdement ces productions légères. Je me reprocherais de ne pas attirer l'attention, dans *Margarita*, sur la jolie scène où Gallus essaie auprès de la vierge Nella le pouvoir de ses madrigaux emphatiques. A chaque effet de gongorisme répond un trait d'une simplicité qui va jusqu'au trivial : le contraste est d'une saveur littéraire propre à charmer les lecteurs amoureux de la comédie shakespearienne.

La tragédie, *Esca*, se développe en deux actes qui se dédoublent chacun en deux tableaux ou contiennent deux situations. Première situation : Lison et Harou, la belle fille coquette et son rustre de fiancé. Sera-t-elle la proie de cet amant vulgaire ? Deuxième situation : Lison et Gallus, la vierge libre encore et fière, et le séducteur, paré du double éclat du rang et de la fortune. Cédera-t-elle aux suggestions

de ce galantin grisonnant ? Voilà le premier acte.

Au second acte, Lison est devenue la marquise Zabeth : ce changement de nom est, à lui seul, un commentaire. La maîtresse de Gallus est ce qu'il avait rêvé qu'elle fût, une courtisane perverse. Mais ce monstre délicieux reste féminin. La marquise a beau se revêtir d'un armure de dédain, de froideur et de cruauté ; elle se consume, au fond de ses plaisirs insipides, pesants, de la blessure du mépris.

Ce mépris, Zabeth le boit jusqu'à la lie dans la scène (1re situation) où elle a provoqué par ses brocards agressifs et aigus les réparties lâchement outrageantes d'un grand seigneur. Elle s'en affranchit, en buvant du poison, dans le suprême tête à tête (2e situation) qu'elle a exigé de Gallus pour le maudire, lui et les dons qui l'ont dégradée. Elle ne se doute pas que ce roué, qui l'a perdue, l'aimait ingénument, et le châtiment de Gallus, c'est de pousser trop tard son cri d'amour, quand Zabeth ne peut plus l'entendre :

ZABETH.

Boire la mort n'est rien quand on a bu la honte.
(Elle s'affaisse sur un fauteuil.)

Adieu. Je prends mon vol, triste oiseau des forêts.
Personne ne m'aima. Je meurs.
(Elle expire.)

GALLUS, *se jetant à ses pieds.*

Je t'adorais!

Sur ce sujet triste et amer, Hugo s'est complu à répandre l'esprit le plus mordant, la plus pittoresque couleur, et tout l'éclat, toute la grâce des images.

III. — Des quatre parties du livre, la plus originale (il ne faut pas s'en étonner) est encore la partie lyrique. Les premières pièces de ce suprême recueil d'odes ne donnent pas précisément cette impression de nouveauté. On les rattacherait très justement aux *Châtiments* : elles en constituent comme le revers élégiaque. Mais voici que la nature entre en scène, et tout change.

D'abord le poète ne semble la voir que par les plus sombres aspects. Du haut de la falaise, il jette sur la mer le même regard navré que sur un immense sépulcre. S'il nous parle du bois, c'est pour nous traduire l'impression de deuil qui s'en dégage aux heures troubles de la nuit :

. . . .

On entend passer un coche,
Le lourd coche de la mort.
Il vient, il roule, il approche,
L'eau hurle et la bise mord

. . . .
Il emporte beauté, gloire,
Joie, amours, plaisirs bruyants ;
La voiture est toute noire,
Les chevaux sont effrayants.
. . . .
L'air sanglote et le vent râle,
Et sous l'obscur firmament
La nuit sombre et la mort pâle
Se regardent fixement.

A cette vue pessimiste de la nature succède une interprétation tout opposée des choses : elles prennent soudain comme un aspect réconfortant, réparateur ; elles ne sont plus que l'expression enveloppée, mais irréfutable de l'absolue Bonté, de l'absolue Justice. C'est ce sentiment qui donne tant de profondeur et de puissance aux quatre méditations intitulées *Promenades dans les Rochers.*

La première de ces pièces incomparables nous montre simplement, au milieu de la baie, un tourbillon d'écume. Cette « urne de neige » sur laquelle l'orage passe sans la détruire et sans la déplacer, est un symbole précieux, « la figure du juste. »

La deuxième pièce, d'une harmonie si pénétrante, nous montre la paix de la nature envahissant, apaisant l'âme, et l'âme, à son tour,

répandant sur l'étendue des terres et des mers ses trésors de sérénité.

La troisième pièce met en présence du soleil qui descend le vieillard déclinant vers la tombe. L'homme sait bien que le soleil meurt pour renaître, et le soleil peut dire si l'homme est né seulement pour mourir.[1] N'est-ce pas ce secret que l'astre et le vieillard se confient en silence, et par l'échange d'un regard ?

La dernière pièce est consacrée à l'expression de cette loi d'amour qui est la vraie formule du Très-Haut. Cette loi, la nature la balbutie. Le poète, assemblant tous les sons que l'univers bégaye, la proclame.

IV. — Le livre épique est rempli par un seul poème, *la Révolution*. L'idée n'a rien d'original ni de profond : c'est un lieu commun historique : les fautes des rois ont condamné la royauté. Mais c'est ici que la magie poétique apparaît. Hugo s'empare de ce truisme, et il le traduit par la chevauchée des statues.

Du terre-plein du Pont-Neuf, au milieu d'une noire nuit, le cavalier d'airain, qui fut Henri de France et de Navarre, se détache. Il s'achemine à travers les rues de l'antique Paris. Il arrive à la grande place « aux arcades de pierre » où se dresse un cavalier de marbre blanc couronné de lauriers. Le lourd fantôme

de Louis XIII s'ébranle à son tour. Le roi batailleur, bardé de fer, et le pâle roi justicier vont éveiller, dans son carrefour, l'ombre du roi soleil, du roi divin, et les trois souverains s'en vont chercher « celui que ses sujets appelaient Bien-Aimé. »

Avec ce marbre et ces bronzes en marche, toute une face du passé, la royauté, terrible et triomphante, se dresse devant nous. Voici l'autre face, le peuple. Sur la route des « quais noirs » que suivent les statues, reparaît le Pont-Neuf avec ses mascarons étranges. Toutes ces « gueules douloureuses, » ouvrage d'un « rude ouvrier, » figurent la foule sans nom des « souffrants » et des « lamentables... » Dans le regard de ces masques tordus par les sanglots ou convulsés par les ricanements s'allume une lueur vengeresse, et l'un de ces visages de damnés prend une voix pour dire au troupeau des manants ce que furent ces rois qui passent. Avec ce réquisitoire brûlant, la satire, une fois de plus, enflamme l'épopée.

Et voici l'élément tragique. Les rois sont arrivés au bout de leur course nocturne. Sur la place déserte, au lieu où le regard de ces aïeux cherche le descendant, se dressent deux poteaux noirs surmontant un triangle livide :

L'œil qui dans ce moment suprême eût observé
Ces figures, de glace et de calme vêtues,
Eût vu distinctement pâlir les trois statues.

Ils se taisaient ; et tout se taisait autour d'eux ;
Si la mort eût tourné son tablier hideux,
On en eût entendu glisser le grain de sable.

Une tête passa dans l'ombre formidable ;
Cette tête était blême ; il en tombait du sang,

Et les trois cavaliers frémirent ; et, froissant
Vaguement le pommeau de sa lugubre épée,
L'aïeul de bronze dit à la tête coupée
(Dialogue funèbre et du gouffre écouté) :

— Ah ! l'expiation, dans ce lieu redouté,
Règne sans doute avec quelque ange pour ministre ?
Quel est ton crime, ô toi qui vas, tête sinistre,
Plus pâle que le Christ sur son noir crucifix ?
— Je suis le petit-fils de votre petit-fils.
— Et d'où viens-tu ?
                                        — Du trône. O rois, l'aube est terrible !
— Spectre, quelle est là-bas cette machine horrible ?
— C'est la fin, dit la tête au regard sombre et doux.
— Et qui donc l'a construite ?
                                                        — O mes pères, c'est vous.

Voilà la vraie puissance poétique. Voilà le génie *mythique*, celui que Socrate avouait ne pas posséder, et sans lequel tous les dons du

style ne font jamais qu'un prosateur. Il crée ici le merveilleux moderne, et fait jaillir la même horreur sacrée des pavés de Paris que du sépulcre de Ninus, que du glacier du mont Savo, que de la crypte où descend le duc Jayme.

CHAPITRE VI

POÈMES POSTHUMES.

I

Cette conclusion du livre épique des *Quatre Vents de l'Esprit* nous servira de transition pour arriver aux deux ouvrages posthumes de Hugo qui méritaient vraiment de ne pas périr avec lui : je veux parler de *la Fin de Satan* et de *Dieu*. C'est encore la Révolution qui devait occuper la place importante dans *la Fin de Satan*. On peut en juger par les titres : *Les squelettes*, *Camille et Lucile*[1], *la Prise de la Bastille*, qui nous laissent entrevoir le dessein du poète. Ce chant tout moderne sur l'époque révolutionnaire est malheureusement resté à l'état de projet. Des trois larges chants qui

1 Desmoulins —

devaient constituer l'œuvre, et qui s'intitulèrent *le Glaive*, *le Gibet*, *la Prison*, les deux premiers seuls, *le Glaive* et *le Gibet*, furent exécutés. Quant à *la Prison*, il n'en reste que quelques vers, des titres de chapitres, et un lambeau de canevas en prose. Les parties traitées de *la Fin de Satan* le furent à deux époques différentes. *Le Glaive* remonte à l'époque où le plan même de l'ouvrage fut arrêté, c'est-à-dire à la deuxième année de l'exil. *Le Gibet* fut écrit plus tard, en 1860. Cette seconde partie, toute pénétrée de poésie biblique, a la beauté des œuvres les plus fortes de Hugo.

Le glaive, le gibet, la prison, c'est là le legs de Caïn :

> Lorsque Caïn, l'aïeul des noires créatures,
> Eut terrassé son frère, Abel au front serein,
> Il le frappa d'abord avec un clou d'airain,
> Puis avec un bâton, puis avec une pierre ;
> Puis il cacha ses trois complices sous la terre
> Où ma main qui s'ouvrait dans l'ombre les a pris.
> Je les ai.

Ainsi parle Isis, le monstre issu de cet Esprit du mal que la Bible a flétri du nom de Satan. Isis a sauvé « les trois germes du crime ». Du clou d'airain naîtra le Glaive ou la guerre ; du bois surgira le Gibet ; la pierre agrandie et creusée sera la Prison.

L'Esprit du mal, qui hait le Créateur divin, ne peut le frapper que dans la création ; il s'acharne donc après elle. Du fond de l'abîme où Dieu le retient enchaîné, Lucifer lance en rugissant cet orgueilleux défi :

Je défigurerai la face universelle.

Mais la haine même de Satan aura une fin. A l'heure où l'ange foudroyé tombait des régions du ciel dans les ténèbres, de ses ailes qui se consumaient une plume blanche, virginale, s'est détachée ; elle est restée, par une grâce de Dieu, sur le seuil de l'abîme ; un rayon de l'œil éternel, qui crée le monde, s'est arrêté sur elle ; ce débris est devenu un être, un ange éblouissant, la Liberté. C'est la Liberté qui descendra dans le gouffre des ténèbres ; c'est elle qui, d'abîme en abîme, arrivera jusqu'à Isis-Lilith et l'anéantira ; c'est elle qui tendra vers Satan des bras suppliants, qui l'enveloppera d'une mystérieuse incantation, qui fera fondre tout l'orgueil, toute la haine du démon, à la douce chaleur de paroles divinement tendres, et des lèvres de l'Esprit du mal, soudain transfiguré, s'échappera le mot que l'angélique créature attend pour délivrer l'humanité captive :

Tandis que cette vierge adorable parlait,
Pareille au sein versant goutte à goutte le lait

A l'enfant nouveau-né qui dort, la bouche ouverte,
Satan, toujours flottant comme une herbe en l'eau
[verte,
Remuait dans le gouffre, et semblait par moment
A travers son sommeil frémir éperdument ;
Ainsi qu'en un brouillard l'aube éclôt, puis s'efface,
Le démon s'éclairait, puis pâlissait ; sa face
Etait comme le champ d'un combat ténébreux ;
Le bien, le mal, luttaient sur son visage entre eux
Avec tous les reflux de deux sombres armées ;
Ses lèvres se crispaient, sinistrement fermées ;
Ses poings s'entre-heurtaient, monstrueux et noircis ;
Il n'ouvrait pas les yeux, mais sous ses noirs sourcils
On voyait les lueurs de cette âme inconnue ;
Tel le tonnerre fait des pourpres sous la nue.
L'ange le regardait les mains jointes.
Enfin
Une clarté, qu'eût pu jeter un séraphin,
Sortit de ce grand front tout brûlé par les fièvres.
Ainsi que deux rochers qui se fendent, ses lèvres
S'écartèrent, un souffle orageux souleva
Son flanc terrible ; et l'ange entendit ce mot :
— Va !

L'ange s'élance ; il va briser les portes de la prison symbolique ; la Bastille rend au jour ses squelettes et ses captifs ; l'aurore de la liberté éclaire les amours de Camille et de Lucile ; à l'affranchissement de l'homme succède l'affranchissement de Lucifer. Satan est amnistié. Le bien, vainqueur du mal, règne à jamais sur la création.

Sur cette trame étrange, d'étranges développements. Le poème s'ouvre par un puissant tableau. La scène, si souvent refaite, du Déluge nous frappe par sa couleur de deuil et par la majesté de son mystère. Puis, dans une sorte d'épopée fantastique, nous voyons surgir, glaive en main, le géant formidable, implacable, Nemrod. Le sombre tueur d'hommes s'enlève, porté par un quadrige d'aigles, jusqu'au plus haut des airs, bande son arc, darde sa flèche, et blesse Dieu.

Le grandiose, dans ce chant du *Glaive,* n'est pas très éloigné du ridicule ; mais, tant qu'on goûtera les beautés de la Bible, on relira avec admiration les deux cents pages du *Gibet.* C'est la Judée avec ses bois, ses monts, ses lacs, son roi, son proconsul, ses prêtres et ses dogmes. C'est Jésus-Christ, le marché de Judas, le chant nuptial de Bethphagé, l'entrée triomphale dans Jérusalem, l'amour, tout fait de tendresse, de Madeleine, et l'amour de Marie, tout fait de renoncement ; c'est le sermon sur la montagne, c'est la tragédie plus qu'humaine de la Passion. Mais ce Calvaire où Jésus est monté, ce *Crucifix,* sur lequel il a expiré, l'humanité n'a pas cessé de les contempler et de frémir. Et le supplice ne dure-t-il pas encore ? Le mensonge, l'injustice, la trahison ne renouvel-

lent-ils pas, sans une minute de trêve, tous les tourments du crucifié ?

La flagellation du Christ n'est pas finie.
Tout ce qu'il a souffert dans sa lente agonie,
Au mont des Oliviers et dans les carrefours,
Sous la croix, sur la croix, il le souffre toujours.

On voit de quel métal sont faits ces vers si forts, si pleins, si simples. Que d'autres il faudrait citer ! Les plus beaux sont ceux où la parole des Evangiles est entrée sans effort et se retrouve toute pure. Par moments, le poète a cru pouvoir ajouter des couleurs. Il n'a même pas craint de modifier, dans ce qu'elle a de plus profondément humain, cette divine tradition. Sa vierge Marie garde sans doute la face navrée d'une *Mater dolorosa*, mais elle a pris l'attitude stoïque, et qui nous déconcerte, d'une déesse du Devoir.

II

Pour faire saisir au lecteur le rapport qui existe entre *la Fin de Satan* et *Dieu*, le dernier poème publié depuis la mort de Hugo, rien ne vaut les explications que Hugo a données lui-même. Voici comment il s'exprimait dans la

préface de *La Légende des siècles*, écrite à Hauteville-House, en 1857 : « Plus tard, nous le croyons, lorsque plusieurs autres parties de ce livre auront été publiées, on apercevra le lien qui, dans la conception de l'auteur, rattache *la Légende des siècles* à deux autres poèmes, presque terminés à cette heure, et qui en sont, l'un le dénouement, l'autre le commencement : *la Fin de Satan*, *Dieu*.

« L'auteur, du reste, pour compléter ce qu'il a dit plus haut, ne voit aucune difficulté à faire entrevoir, dès à présent, qu'il a esquissé dans la solitude une sorte de poème d'une certaine étendue où se reverbère le problème unique, l'Être, sous sa triple face : l'Humanité, le Mal, l'Infini ; le progressif, le relatif, l'absolu ; en ce qu'on pourrait appeler trois chants, *la Légende des siècles*, *la Fin de Satan*, *Dieu*.

« On publie aujourd'hui un premier carton de cette esquisse. Les autres suivront. Nul ne peut répondre d'achever ce qu'il a commencé ; pas une minute de continuation certaine n'est assurée à l'œuvre ébauchée ; la solution de continuité, hélas ! c'est tout l'homme ; mais il est permis, même au plus faible, d'avoir une bonne intention et de la dire.

« Or l'intention de ce livre est bonne.

« L'épanouissement du genre humain de

siècle en siècle, l'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre, l'éclosion lente et suprême de la liberté, droit pour cette vie, responsabilité pour l'autre ; une espèce d'hymne religieux à mille strophes, ayant dans ses entrailles une foi profonde et sur son sommet une haute prière ; le drame de la création éclairé par le visage du Créateur, voilà ce que sera, terminé, ce poème dans son ensemble ; si Dieu, maître des existences humaines, y consent. »

Ces dernières lignes ne s'appliquent pas à *la Légende des siècles* seule ; elles embrassent évidemment toute la trilogie.

Comme *la Fin de Satan*, le poème qui a pour titre *Dieu* resta inachevé. Nous insisterons sur la structure même du poème, qui dénote toute la vigueur de main de l'ouvrier. Il y a toujours intérêt, chez Hugo, à regarder de près le moule où s'est coulée, comme un alliage en fusion, l'inspiration brûlante.

Dans une sorte de rêve, la pensée ailée du poète monte dans l'ombre, et dialogue avec des apparitions. La première de ces visions étranges, « un être tout semé de bouches, d'ailes, d'yeux », est l'Esprit humain. Que veux-tu ? dit-il au poète. Quel savoir demandes-tu à conquérir ? quel secret de la nature à pénétrer ?

Et l'âpre obscurité qui nous noyait tous deux
Et s'étoilait au loin de vagues auréoles,
Put entendre ce sombre échange de paroles
Entre l'esprit étrange et moi, l'homme ébloui :
—Non, rien de tout cela.

— Que demandes-tu?
— LUI.

Pareilles à des étincelles jaillissant du brasier, à des oiseaux écartés de la troupe volante, à des feuilles que le vent chasse du bois, à des nuées qui devancent l'orage, des formes sortent du monstre, et des voix, une à une, se font entendre. Elles disent au poète : Les penseurs et les chercheurs sont venus avant toi :

Chercheur, trouveras-tu ce qu'ils n'ont pas trouvé ?
Songeur, rêveras-tu plus loin qu'ils n'ont rêvé ?

Les monts sont vieux, inébranlables, sous les coups des ouragans :

Sois comme eux, si tu vas dans l'espace terrible.

Les sceptiques, les athées, les négateurs ont essayé en vain de se faire jour, par la cognée et par la hache, à travers la forêt :

Le mystère et la vie et la tombe indignée
Retentissent encor de ces coups de cognée.

De leur voyage dans les cieux, les penseurs sont tous revenus hagards, défigurés :

Ils n'ont rien rapporté que des fronts sans couleur,
Où rien n'avait grandi, si ce n'est la pâleur.

De quel Dieu d'ailleurs veux-tu t'enquérir ? De Jéhovah ? Du Dieu des bonnes gens ? Du Dieu des courtisans ? Du Dieu des armées ? Du Dieu jugeur? Du Dieu qu'il faudrait inventer ? De tous ces dieux forgés par l'homme à son image, qui sont tout, excepté Dieu ?

Je veux le nom du vrai, criai-je plein d'effroi,
Pour que je le redise à la terre inquiète.

Et les voix poursuivent : Le poète peut tout, « hors ceci, nommer Dieu ». L'univers s'épuise en vain à balbutier ce nom. Regarde ton néant. L'homme passe sans même laisser une trace de lui. L'atome a tout créé.

..... Voyons, tente, entreprends :
Avec les papyrus, les missels, les korans,
Les bibles que les sphinx portaient sur leurs poitrines,
Rebâtis la charpente informe des doctrines.
. . . .
Sois Dante pour penser, et sois Newton pour voir ;
Sois Origène, Euler, Platon. — Veux-tu savoir,
En combinant l'Egypte et Delphe et l'Idumée,
Ce que tu construiras sur Dieu ? — De la fumée.

Mais rien ne fait reculer le poète. Et le voici debout devant l'idée de Dieu.

Des figures symboliques s'offrent à lui. La chauve-souris, ou l'athéisme, pense avoir enfermé toute la sagesse dans cette formule: *Nihil* :

Et j'entendis l'oiseau disparu, mais terrible,
Qui criait : Dieu n'est pas ! Dieu n'est pas ! Désespoir.

Le hibou ou le scepticisme, avec ses questions haletantes et vaines, a presque accablé le penseur :

Et je demeurai seul dans l'ombre léthifère,[1]
Laissant tomber mon aile et ne sachant qu'en faire,
N'osant ni regarder, ni penser, ni vouloir.

Le corbeau ou le manichéisme, avec ses forces ennemies, voit ce sinistre avenir, le triomphe du mal :

Arimane aux yeux d'ombre attend qu'Ormus s'en-
[dorme.
Ce jour-là, le chaos et le mal le verront
Saisir dans ses bras noirs le ciel au vaste front,
Et, fouillant tout orbite et perçant tous les voiles,
De ce crâne éternel arracher les étoiles.
Ormus, tout en dormant, frémira de terreur,
L'immensité, pareille au bœuf qu'un laboureur

A laissé dans un champ ténébreux et qui beugle,
O nuit, s'éveillera le lendemain aveugle,
Et, dans l'espace affreux sous la brume enfoui,
L'astre éteint cherchera le monde évanoui !

Voici le vautour ou le paganisme, dont la fatalité pesante est traversée d'une lueur d'espoir.

L'aigle ou le mosaïsme proclame l'unité de Dieu.

Saint ! Saint ! Saint le Seigneur mon Dieu ! Silence, [abîmes.

Et le griffon ou le christianisme fait succéder au Dieu vengeur, au Dieu jaloux du Sinaï le Dieu du Golgotha, le Dieu d'amour, la loi de la clémence.

Mais l'Ange, au nom de la raison, proclame une loi plus haute encore et plus pure, la loi de la justice.

. ... Etre clément, c'est être
Injuste pour tous ceux qu'on ne pardonne pas.

Et, soulevant la pensée de poète, il l'élève encore au-dessus de tous ces horizons. Il raille l'homme et lui reproche et lui fait honte de ne s'être haussé, en ses jours de piété, qu'à

cette conception : « Je souffre, donc je suis immortel », et de réserver pour lui seul ce droit à l'immortalité créé par la souffrance :

Toi providentiel, et le reste fatal !
. . . .
Non, tous les êtres sont, et furent, et seront.

Bête, homme, ange, un seul être monte ou descend tous les degrés de la création.

Par l'expiation, échelle d'équité,
Dont un bout est nuit froide et l'autre bout clarté,
Sans cesse, sous l'azur que la lumière noie,
L'univers Châtiment monte à l'univers Joie.
Et l'on y vient d'un bond, et du plus triste lieu.
Oui, l'horreur et le mal peuvent aux pieds de Dieu
Se verser tout à coup en urnes de lumière.

On reconnaît toute la doctrine de *la Légende* et des *Contemplations*.

Ce n'est pas là le dernier mot de la révélation sur Dieu. Aux oiseaux symboliques et à l'archange succède une suprême apparition. C'est la Lumière. Le poète l'a prise d'abord pour une tache obscure, tant, au-dessus, le ciel est rayonnant. Elle parle, et elle proclame ce qui n'a pas encore de nom, ce que la langue humaine appelle Dieu.

... Chaque sphère
Le nomme, en frissonnant, du nom qu'elle préfère,
Mais tous les noms sur Dieu sont des flots insensés.

Il n'est pas la justice ; la justice suppose mesure ; elle rabaisse Dieu.

Il n'est point juste ; il est. Qui n'est que juste est peu.
La justice, c'est vous, humanité ; mais Dieu
Est la bonté.

Il n'y a point de ténèbres ; tout est clarté :

Dieu n'a qu'un front : Lumière, et n'a qu'un nom :
[Amour.

Est-ce toute la vérité ? s'écrie le poète, déjà presque foudroyé par la splendeur du vrai. Il ne sait encore que ce que « l'homme endormi » peut savoir. Veux-tu ? lui dit la voix d'en haut :

Veux-tu planer plus haut que la sombre nature ?
Veux-tu dans la lumière inconcevable et pure
Ouvrir tes yeux, par l'ombre affreuse appesantis ?
Le veux-tu ? Réponds.
Oui, criai-je.
Et je sentis
Que la création tremblait comme une toile.
Alors levant un bras et d'un pan de son voile
Couvrant tous les objets terrestres disparus,
Il me toucha le front du doigt.
Et je mourus.

Voilà le cadre grandiose du poème. Deux citations donneront une idée de ce que Hugo y a jeté de passion, et d'éloquence, et de lyrisme éblouissant.

Tu n'iras pas jusqu'à Dieu, crie au poète une voix des ténèbres :

Quand même tu serais un de ces mages fiers
Que nous voyons parfois, blêmes passants des airs,
Se ruer dans le gouffre où, comme eux, tu te plonges,
Pâles, les poings crispés aux rênes de leurs songes,
Se penchant, se dressant, lâchant et retenant
On ne sait quoi d'obscur, d'envolé, de tonnant,
Regardant, dispersant leurs prunelles livides,
Comme s'ils conduisaient dans l'ombre à grandes
[guides,
A travers l'éther vague et le tourbillon fou,
Dans la brume, au hasard, devant eux, n'importe où,
Peut-être dans la nuit, peut-être vers la cime,
Un char que traîneraient, avec un bruit d'abîme,
Croupes sombres, fuyant, s'abaissant, s'élevant,
Six cents chevaux d'éclair, de nuée et de vent !

Ailleurs, pour nous donner l'idée de ce qu'est la puissance de Dieu, Hugo fait dire à l'ange :

Sache que Dieu pourrait choisir un vibrion,
Un ver de terre au fond du sépulcre nocturne,
Et lui dire : — Voilà Sirius et Saturne,
Arcturus, Orion et les pléiades d'or,

Je te les donne. Prends ! Et je te donne encor
Le vaste Jupiter avec ses quatre lunes.
Prends l'ouragan, le bruit, le jour bleu, les nuits
[brunes,
Le tropique et l'été, le pôle avec l'hiver.
Vénus, perle du soir, je te donne à ce ver.
Ver, prends Aldebaran que vit Jean, mon apôtre,
Et prends ses trois soleils qui roulent l'un sur l'autre ;
Prends tous les firmaments et tous les océans,
Et le haut Zodiaque aux douze astres géants
Tournant comme une roue au fond des ombres noires.
Sache que Dieu pourrait donner toutes ces gloires
A ce vil ver de terre immonde et chassieux,
Sans étonner un seul archange dans les cieux !
Et sache aussi que Dieu donnerait à cet être
Ce que dans tous les lieux l'éternité voit naître,
Tous les astres qu'on voit, tous ceux qu'on ne voit pas,
Tout ce qui tourbillonne au souffle du trépas,
Et les mille flambeaux tremblant sur le grand voile,
Sans que l'infini fût amoindri d'une étoile,
Et qu'ayant tout donné, Dieu n'aurait rien de moins.

Qu'importe que le torrent de cette poésie, grossi par les neiges d'hiver, charrie des singularités, des violences, du faux goût, s'il roule, en son limon, de ces images de génie, s'il court avec ce rhythme inoubliable ?

QUATRIÈME PARTIE

L'EXPRESSION DANS HUGO

CHAPITRE PREMIER

LE RYTHME ET LA RIME

I. — LE RYTHME.

La poésie est une musique, et c'est au poète, avant tout, qu'il convient d'appliquer le mot de l'amoureux Lorenzo dans Shakespeare :

« L'homme qui n'a pas de musique en lui-même, et qui n'est pas remué par l'accord des doux sons, ne vous fiez pas à cet homme. »

L'instinct musical s'est affirmé, de très bonne heure, chez Hugo, et, si l'on voulait désigner, à travers son œuvre, quelques endroits où il s'est plus fortement manifesté, il suffirait de rappeler la sonate des *Chants du Crépuscule* sur la Cloche, le caprice qui a pour titre *Ecrit sur la vitre d'une fenêtre flamande*, et telle symphonie des *Feuilles d'automne* où résonnent toutes

les voix de la montagne, tel nocturne des *Voix Intérieures* où chantent tous les souffles de la mer. Quand Hugo a voulu nommer et exalter un musicien, il ne s'est pas égaré dans l'admiration de maîtres secondaires ou suspects; il est allé tout droit à l'ancêtre de la musique, au sublime Palestrina. Si l'on cherchait une définition du génie musical dans ce qu'il a d'essentiel, c'est à Hugo que l'on pourrait la demander. Qu'on relise l'admirable page qui commence par ces mots : « Il semble qu'on entende par toute l'Europe le prodigieux murmure de la forêt Hercynienne (1). »

Cet instinct musical a conduit Victor Hugo à une conception toute nouvelle, ou, si l'on veut, tout antique, de la poésie. Il semble avoir retrouvé pour son usage et appliqué à l'art des vers le principe des musiciens grecs. Pour eux, le rythme est l'essence même du sentiment musical ; il en est « le principe générateur ». La mélodie pure n'est qu'une matière informe, sans existence propre, sans aspects déterminés ; le rythme lui donne un sens ; il l'amène à la vie.

Comme la musique, la poésie tire du rythme sa force principale et sa plus grande origina-

(1) V. Hugo. *William Shakespeare*. Les génies.

lité. Si Victor Hugo a été le premier poète de son temps, nous devons pouvoir démontrer qu'il l'a été, avant tout et surtout, par la vertu du rythme.

Qu'on me permette, au début de cette démonstration peut-être un peu technique, quelques explications de mots souvent mal définis.

En poésie comme en musique, une suite de sons forts ou faibles frappe notre oreille. Disposons ces sons de telle sorte que, de distance en distance, avec des intervalles réguliers ou inégaux, il arrive à l'oreille, et par suite à l'esprit, la sensation d'un arrêt, d'un repos, d'une fin, nous avons là un rythme. Les notes ou les sons compris entre deux de ces arrêts, de ces repos, de ces fins relatives ou absolues, forment l'élément caractéristique du rythme ; c'est ce que les anciens appelaient le « membre » rythmique ; l'arrêt était le coup frappé, et signalé par là à l'attention de tous.

En poésie comme en musique, comment obtiendra-t-on cette sensation du repos, de l'arrêt ? En brisant le mouvement continu des notes ou des sons, soit par des silences, soit par le retour d'une note de valeur plus grande ou d'un son plus accentué.

En poésie comme en musique, à quelles conditions ce rythme, marqué par des silences, ou

par la plus grande valeur des notes ou des sons, imprimera-t-il un sens à la succession mélodique ou à l'arrangement prosodique des mots? A la condition que les arrêts répondent, chez l'auditeur ou le lecteur, à cet état d'esprit caractérisé par le besoin d'une sensation de repos ou de fin. A cette condition encore que les notes ou les sons compris entre tous ces arrêts soient soumis aux lois d'attraction et d'appellation qui régissent le système tonal ou aux conditions de mesure et d'accentuation qui constituent la forme poétique.

En musique, le rythme donne à la mélodie son expression et son essor ; son rôle n'est pas moindre en poésie.

Pour ne parler que de la poésie française, nous la voyons dès l'origine, et à son premier bégaiement, chercher le point d'appui de l'assonance, qui n'est qu'un arrêt ou repos rythmique marqué par le retour de la voyelle accentuée. La difficulté pour l'oreille de saisir ce retour d'une simple voyelle, et l'inconvénient de perdre, avec une si faible indication, le sentiment du rythme, conduisent vite les poètes à choisir dans les assonances ; au lieu de les prodiguer, de les accumuler sans grand effet, ils s'avisent d'accoupler seulement celles où la voyelle assonancée se trouve comme soulignée par une

articulation finale semblable, ou prolongée par l'*e* muet. Nous avons là déjà la rime, *rime suffisante*, dont il faut se hâter de dire qu'elle ne suffit pas au vers français, encore que Boileau, Racine même et Musset de nos jours, s'en soient trop souvent contentés. La rime fait un pas de plus, et la voyelle assonancée, en attirant à elle non seulement l'articulation finale, mais la consonne antécédente, constitue ce repos accusé, cet arrêt expressif qui s'appelle la rime riche.



Victor Hugo s'est attaché tout d'abord à la rime riche. Ceux qui l'en ont raillé, ceux même qui l'en ont loué, ont-ils bien vu son intention ? Il a voulu assurer à son vers la liberté du rythme.

Avec la rime faible ou suffisante, le poète ne peut donner à l'oreille le sentiment du vers français qu'en le mesurant avec précaution, c'est-à-dire en le coupant très régulièrement à l'hémistiche, et en scandant d'une façon plus variable, mais encore assez uniforme, ces deux moitiés du vers. Avec la rime riche, dont l'écho se prolonge et laisse l'oreille assez profondément impressionnée, la nécessité de briser le vers à l'hémistiche ne s'impose plus avec la même rigueur. L'esprit, qui se repose pleinement sur une parfaite consonnance, n'éprouve plus le

besoin de s'arrêter au milieu du chemin parcouru par le vers ; le poète choisit son moment, et, selon les convenances de la pensée, du sentiment, de la couleur, il interrompt le vers où il lui plaît, depuis le premier pied jusqu'au dernier, au milieu d'un pied même.

La rime riche donne au vers la liberté, la variété de mouvements que peut avoir le vers sans rime.

Ce serait abuser du lecteur que de lui faire compter une à une les nombreuses combinaisons que produit le groupement très variable des pieds, des syllabes de l'hexamètre de Hugo ; je me bornerai aux formes les plus arrêtées et les plus caractéristiques.

On a remarqué que le vers préféré de Racine est celui qui affecte cette division en quatre fragments de trois syllabes accentuées :

Je crains Dieu, — cher Abner, — et n'ai pas — d'au-[tre crainte.

On a remarqué avec non moins de raison que Hugo a porté ses préférences sur la coupe qui sépare l'alexandrin en trois tronçons de quatre syllabes sonnantes :

J'ai vu le jour — j'ai vu la foi — j'ai vu l'honneur.

Ce vers est d'une structure si heureuse que des poètes postérieurs à Hugo ont cru pouvoir en accuser les divisions en y supprimant l'hémistiche. C'est ainsi que Richepin, tirant toutes les conséquences de ce groupement nouveau des éléments de l'hexamètre, aboutit à cette formule rythmique dont l'harmonie est absolue :

Et nous allons — appareiller — pour les étoiles.

Une autre coupe, familière à Hugo, transporte le repos principal du vers après le premier pied, ou la troisième syllabe, et supprime ou atténue sensiblement tout autre arrêt jusqu'à la rime.

Jadis — quand il avait sa fauve liberté.
Naguère — en le voyant vers le fleuve descendre.
Il est nuit. — La cabane est pauvre, mais bien close.
Elle prie — et la mauve au cri rauque et moqueur
L'importune —

Victor Hugo a fait de la disposition inverse un plus rare, mais toujours admirable emploi.

La mélodie encor quelques instants — se traîne.
. . . .
Comme sur ses deux pieds de devant — l'ours s'abat.

Ce vers, qui vaut par la puissance si ex-

pressive du verbe mis en pleine lumière, ne semble-t-il pas coulé dans le moule dantesque?

E caddi come l'uom cui sonno piglia.

Il serait trop facile et un peu fastidieux de suivre ainsi de place en place dans le vers cette césure mobile ; il importe pourtant d'ajouter au moins un exemple pour montrer à quel point Hugo a transformé l'hexamètre en le brisant à toutes les articulations.

Lui dans son pré vert, — moi, dans mes noires allées

dit un personnage d'*Hernani*. Ici l'arrêt, exigé par le sens, nous présente dans l'hexamètre l'assemblage de deux hémistiches impairs. Cette disposition inattendue ne va à rien moins qu'à substituer une mesure à une autre, et à bouleverser, mais pour un seul instant, la convention rythmique.

En y regardant de près, on verrait que toutes les combinaisons imaginées par Hugo pour assouplir et diversifier l'hexamètre se ramèneraient aisément à ces deux formes : le rythme pair et le rythme impair, tantôt distincts, tantôt mêlés.

Le rythme pair peut toujours se subdiviser en mesures dissyllabiques :

Elle est|la terre,||elle est|la plaine,||elle est | le
||[champ.

Le rythme impair décompose le vers français en sa mesure réelle, le pied syllabique :

Oui. — Combien de vivants êtes-vous ici ? — Trois.

La syllabe sonnante est donc l'élément irréductible auquel se ramènent et le pied dissyllabique et tous les pieds pairs ou impairs dont peut se composer le vers français, ainsi brisé.

Nous avons vu la césure quitter l'hémistiche, et occuper, au gré du poète, toutes les places du vers, depuis la première syllabe jusqu'à la pénultième. Les limites mêmes du vers ne lui suffisent pas. Elle enjambe sur le vers suivant, et y crée des rejets qui, eux aussi, selon que la pensée l'exige, se réduisent aux proportions d'un pied, d'une syllabe unique, ou se développent jusqu'à former un hémistiche, un vers entier, même un groupe de vers.

Le burg, sous cette abjecte et rampante escalade
Meurt —

. . . .

Mais l'hiver il se venge ; alors le burg dormant
S'éveille — . . . .
. . . .

Sous son éclair, les bras, les cœurs, les yeux, les [fronts
Tremblent, — et les hardis nivelés aux poltrons
Se courbent. . . . .
. . . .
Tous les monstres sculptés sur l'édifice épars
Grondent, et les lions de pierre des remparts
Mordent la brume, l'air et l'onde, et les tarasques
Battent de l'aile au souffle horrible des bourrasques.
. . . .
Tiens, roi, pars au galop, hâte-toi, cours, regagne
Ta ville, et saute au fleuve, et passe la montagne,
Va.

Le vers français, ainsi manié, diffère autant de l'ancien vers classique (1) que la mélodie continue de la musique dramatique moderne diffère de l'ancienne carrure mélodique avec ses retours et ses conventions d'une banalité un peu étroite.

Ce n'est pas seulement le vers, ni même la période poétique que le rythme soulève et soutient, c'est le développement tout entier. J'ouvre au hasard la *Légende des Siècles* :

Le colosse posait ses mains sur ses genoux.
Il avait ce regard effrayant des yeux doux

(1) L'enjambement se trouve déjà chez André Chénier, qui lui fait jouer le rôle du rejet dans la versification latine : il en tire toujours un effet. Hugo a voulu, avant tout éviter, au moyen de l'enjambement, les mots de remplissage

Qui peuvent foudroyer quand leur bonté se lasse.
Le vague bruit vivant qui sur la terre passe,
Chocs, rumeurs, chants d'oiseaux, cris humains, pas
[perdus,
Voix et vents, n'étaient point dans cette ombre
[entendus.
Et l'on eût dit que rien de ce que l'homme écoute,
Chante, invoque ou poursuit, n'osait sous cette voûte
Pénétrer, tant la tombe est un lieu qui se tait,
Et tant le chevalier de bronze méditait.
Trois degrés, que n'avait touchés nulle sandale,
Exhaussaient la statue au-dessus de la dalle ;
Don Jayme les monta. Pensif, il contempla
Quelque temps la figure auguste assise là,
Puis il s'agenouilla comme devant son juge;
Puis il sentit, vaincu, comme dans un déluge
Une montagne sent l'ascension des flots,
Se rompre en son vieux cœur la digue des sanglots.

Le rythme ici n'est plus marqué par le retour d'un silence, d'un son mis en valeur, comme dans le vers :

Quitte — *ta* nuit, — *ton* roc, — *ton* haillon, — *ton*
[torrent.

ou comme dans la période :

On regarde quel point de l'horizon s'allume, —
On entend le bruit sourd d'on ne sait quelle enclu-
[me, —
On guette ce qui vient, surgit, monte ou descend. —

Le repos, l'arrêt, proportionné à l'allure rythmique, est indiqué par un vers tout entier ; et le dessin mélodique peut se briser, se morceler, se mesurer exactement sur chaque intention de la pensée : l'oreille n'est pas inquiète, l'esprit sait où s'appuyer ; il a pour points de repère ces larges hexamètres de facture très diverse, mais de structure également forte et d'assise imperturbable :

Le colosse posait ses mains sur ses genoux.....
Et tant le chevalier de bronze méditait.....
Puis il s'agenouilla comme devant son juge.....
Se rompre en son vieux cœur la digue des sanglots.

Il serait aisé de démontrer que le rythme, dans Hugo, s'élargit encore. Il va jusqu'à déterminer la construction de pièces tout entières ; il régit la composition. A ce titre il est bien le principe générateur, qui, dans l'opinion des anciens, fécondait toute musique et toute poésie.

Rappelons-nous la *Conscience*, avec ces mouvements de vagues ascendantes qui remplissent la pièce, et dont la durée se décomposerait en trois temps bien distincts : 1° le cri de terreur de Caïn ; 2° les efforts des fils et petit-fils du meurtrier pour lui cacher ce qui l'effraie ; 3° l'apaisement qui succède à tout ce tumulte et le

retour soudain de l'apparition. Depuis le premier mot de la pièce jusqu'au dernier, c'est ce rythme ternaire qui conduit le développement, et lui donne toute sa puissance.

Rappelons-nous les *Mercenaires* et ce début, qui nous expose l'idée et comme le thème fondamental des deux développements symétriques:

Lorsque le régiment des hallebardiers passe,
L'aigle à deux têtes, l'aigle à la griffe rapace,
L'aigle d'Autriche dit : — Voilà le régiment
De mes hallebardiers qui va superbement.
Leurs plumets font venir les filles aux fenêtres;
Ils marchent droits, tendant la pointe de leurs guêtres;
Leur pas est si correct, sans tarder ni courir,
Qu'on croit voir des ciseaux se fermer et s'ouvrir.

. . . .

. . . .

Lorsque le régiment des hallebardiers passe,
L'aigle montagnard, l'aigle orageux de l'espace,
Qui parle au précipice et que le gouffre entend,
Et qui plane au-dessus des trônes, emportant,
Dans le ciel, son pays, la liberté, sa proie ;
Le sublime témoin du soleil qui flamboie,
L'aigle des Alpes, roi du pic et du hallier,
Dresse la tête au bruit de ce pas régulier,
Et crie, et jusqu'au ciel sa voix hautaine monte.
— O chute ! ignominie ! inexprimable honte !
Ces marcheurs alignés, ces êtres qui vont là
En pompe impériale, en housse de gala,
Ce sont de libres fils de ma libre montagne !

Rappelons-nous le *Petit Roi de Galice* et notons au passage ces accents rythmiques, sur lesquels, d'espace en espace, se repose et repart, rebondit le récit :

L'endroit est désolé — les gens sont triomphants.
. . . .
Les chefs parlent entre eux — les soldats font la [sieste.
. . . .
Une faute; — on n'a point fait garder le passage.
. . . .
Alerte! — un cavalier passe dans le chemin.
. . . .
Durandal pour marteau, Roland pour forgeron.
. . . .
Et rentra dans la ville au son joyeux des cloches.
. . . .

Rappelons-nous le *Jour des Rois* et ces hémistiches qui frappent notre oreille comme les battements espacés d'un tocsin :

Flamme au septentrion. — C'est Vich incendiée.
Flamboiement au midi. — C'est Girone qui brûle.
Rougeur à l'orient. — C'est Lumbier en feu.
Fumée à l'occident. — C'est Téruel en cendre.
(*Le Jour des Rois.*)

Qui ne verrait là que des oppositions de rhé-

torique, des effets d'antithèse ou de contraste se méprendrait assurément. On sera bien plus dans le vrai en assimilant ce travail de la pensée et de la forme poétique à toutes les impressions naturelles, d'où la première idée d'un rythme a dû venir à l'esprit des plus anciens poètes : le souffle qui entre dans la poitrine humaine et s'en exhale ; le bruit du vent qui s'élève, s'abat, se réveille, s'apaise encore ; le va-et-vient de l'Océan avec son flux et son reflux irrésistibles.

II. — LA RIME.

Cette originalité, cette fécondité rythmique, c'est la richesse de la rime qui en est le gage, et quelquefois, il faut le dire, la rançon. Le jeu souple et capricieux du vers n'est pas l'absolue liberté. Les rimes sont les ancres qui le retiennent et l'empêchent de s'en aller à la dérive. Que ces ancres soient solides, qu'elles remplissent bien le rôle qu'en attend le poète, il ne se croira pas toujours tenu à les renouveler.

Nous voyons donc revenir les mêmes accouplements de mots, qui ramènent forcément les mêmes associations d'idées. L'*eau* et le *bouleau*,

les *étoiles* et les *toiles* ou les *voiles*, les *astres* et les *désastres* sont un peu trop souvent associés et sans grande raison. *Ombre* répond presque invariablement à *sombre*, *herbe* à *superbe*, *abîme* à *sublime*, *enfants* à *triomphants* Ces rencontres, que Hugo a provoquées et justifiées une bonne fois, il les tolère trop, et peut-être il s'en divertit.

Mais, pour quelques accords convenus, quelle richesse de combinaisons harmoniques! quelle sonorité neuve et réjouissante!

Et tout tremble, Irun, Coïmbre,
Santander, Almodovar,
Sitôt qu'on entend le timbre
Des cymbales de Bivar.

. . . .

Quoi! c'est vous qui n'avez qu'à vous mettre en cam-[pagne,
Et qu'à dire : partons! pour donner à l'Espagne,
D'Avis à Gibraltar, d'Algarve à Cadafal,
O grand Cid, le frisson du clairon triomphal,
Et pour faire accourir au-dessus de vos tentes,
Ailes au vent, l'essaim des victoires chantantes!

Non seulement les mots ainsi rapprochés sonnent avec éclat, ou se marient avec douceur, mais des idées que ces mots rassemblent il se dégage la surprise et le charme de l'idée inattendue :

La journée était bonne, et les files de *lances*
Serpentaient dans les champs pleins de sombres
[*silences*.

. . . .

Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait *d'elle*.
Un frais parfum sortait des touffes *d'asphodèle*.

. . . .

La terre a pour amis les moissonneurs ; le soir
Elle voudrait chasser du vaste horizon noir
L'âpre essaim des corbeaux *voraces ;*
A l'heure où le bœuf lent dit : Rentrons maintenant,
Quand les bruns laboureurs s'en reviennent, traînant
Les socs pareils à des *cuirasses*.

On comprend que des rimes de cette qualité prennent le caractère d'une trouvaille heureuse, et deviennent comme un joyau dont on ne peut pas dépouiller celui qui l'a serti. Les lecteurs assidus de Hugo reconnaissent son bien un peu partout, et quand ils rencontrent, par exemple, dans un poète plus récent des vers comme ceux-ci :

Et tu coules toujours, Seine, et, tout en rampant,
Tu traînes dans Paris ton cours de vieux serpent,
De vieux serpent boueux, emportant vers tes *havres*
Tes cargaisons de bois, de houille et de *cadavres* (1)

ils se souviennent, malgré eux, d'avoir déjà

(1) Verlaine, Poèmes Saturniens. Nocturne Parisien.

noté cette sourde, sauvage harmonie, et, retrouvant dans leurs mémoire ce distique du *Jour des Rois:*

Ils rentraient dans les monts, comme une flotte au [havre,
Et, riant et chantant, s'éloignaient du cadavre,

ils éprouvent quelque chose qui ne diffère pas beaucoup de l'impression d'un plagiat.

On ne sera pas surpris d'entendre affirmer que la rime devient pour Hugo une source d'images. Il lui arrive, autant, et plus qu'à tout autre poète, d'obéir à la première suggestion de son oreille, et d'amener au second vers le mot que la parfaite consonnance lui suggère, mais que la logique semblerait devoir écarter. Avec sa facilité merveilleuse à créer des symboles, il emploie toute sa fertilité d'invention à justifier ce second vocable en lui communiquant un prestige métaphorique dont nous restons quelquefois éblouis. En voici des exemples :

Cela se dit pendant que les gueux, *pêle-mêle*,
Boivent l'ombre et le rêve à l'obscure *mamelle*
Du sommeil ténébreux et muet, et pendant
Que l'enfant songe, assis sous le soleil ardent.

Assurément le terme *pêle-mêle* a provoqué

l'arrivée de la rime *mamelle*, et le second mot, éveillant bruquement l'imagination du poète, a fait surgir la vision de cette colossale nuit, aux formes de ténèbres, dont le sein monstrueusement maternel verse à toutes ces bouches de bandits une torpeur mystérieuse.

Ailleurs :

En vain le ciel s'essouffle, en vain janvier *se rue*.

la rime la plus riche, *rue*, sollicite le poète, et s'offre à lui avec le sens vulgaire attaché au mot même ; mais la pensée s'empare de ce mot, l'imagination le féconde, et c'est un mythe tout entier qui surgit tout à coup et s'épanouit sous nos yeux :

En vain tous les *passants* de cette sombre *rue*
Qu'on nomme l'infini, l'ombre et l'immensité,
Le tourbillon, d'un fouet invisible hâté,
Le tonnerre, la trombe ou le typhon se dresse,
S'acharne sur la fière et haute forteresse.
L'orage la secoue en vain comme un fruit mûr ;
Les vents perdent leur peine à guerroyer ce mur ;
Le fohn bruyant s'y lasse, et sur cette cuirasse
L'aquilon s'époumonne et l'autan se harasse,
Et tous ces noirs chevaux de l'air sortent fourbus
De leur bataille avec le donjon de Corbus.

S'il est vrai que la poésie soit surtout une as-

sociation d'idées hardie, imprévue, abrupte, la rime riche, en favorisant ces rencontres, ces chocs, parfois violents, mais d'où jaillit l'éclair, a servi heureusement Hugo. Auxiliaire indispensable du rythme, complice ingénieuse de la pensée du poète et plus encore de son imagination, elle ajoute à ses vers une impression d'heureuse plénitude. Entre de pareilles mains elle n'est pas un hochet brillant, comme quelques-uns l'ont pensé ; elle est, si l'on veut, un archet précieux qui a élargi les accents d'un instrument déjà riche et sonore.

CHAPITRE II

LES MOTS

I

Avec Rabelais, Hugo est de tous les écrivains français celui dont le vocabulaire est le plus riche. Mais chez Hugo, comme chez Rabelaise, cette richesse, qui est réelle, ne va pas sans un étalage de mots assez trompeur. Dans la somme énorme de vocables que Hugo a fait entrer dans son œuvre, il faudrait, pour ne pas être dupe, négliger ces énumérations bizarres et déréglées qui tiennent au sujet, au développement, un peu comme le gui parasite au pommier.

Les romans de Hugo notamment, dont on ne parle ici que pour mémoire, offrent au lecteur bien des pages qui sont des fragments de dic-

tionnaires spéciaux. Il faut voir là les prouesses d'une mémoire exceptionnelle. On nous a raconté que Théophile Gautier, à la suite d'une gageure, avait écrit le *Capitaine Fracasse* « sur un comptoir de la librairie Charpentier,... nul lexique aidant, au milieu de quatre ou cinq commis occupés à des emballages. « C'est ainsi que Hugo a dû emmagasiner dans sa tête tout un glossaire nautique, avant de le déverser indiscrètement à travers les pages émouvantes des *Travailleurs de la Mer*. Il ne cite pas, il récite. La preuve en est dans les altérations qu'il fait subir à tel ou tel terme de cette langue spéciale étudiée avidement, mais imparfaitement assimilée.

Je citerai un exemple tiré du *William Shakespeare :* « Il (Lucrèce) est monté successivement sur tous les esquifs, sur la galère de Trévirium pour Sanastrée en Macédoine, sur la trirème de Carystus pour Métaponte en Grèce, sur le rémige de Cyllène pour l'île de Samothrace, sur la sandale de Samothrace pour Naxos où est Bacchus, sur le *céroscaphe* de Naxos pour la Syrie salutaire, etc. » Le céroscaphe n'a jamais existé; c'est du *céloce ou céloscaphe* que parlait le livre technique où le poète a pu s'instruire de la marine d'autrefois.

Cette intempérance d'érudition, où le roman-

cier s'est complu, ne se retrouve pas, tant s'en faut, au même degré chez le poète. Mais il n'est pas possible de nier que la *Légende des Siècles* soit entachée un peu par cet abus. Le lecteur qui renoncerait à chercher dans les lexiques spéciaux l'explication de termes tels que *kassburdars*, *abbadir*, *asphir*, *turbé*, *drée*, *égrégore*, *brucolaque* (1), serait bien excusable. En rencontrant certains mots *drungaire*, *matrulle*, dont on ne peut retrouver l'origine et le sens qu'à travers les in-folios de la *basse latinité* de Du Cange, quel admirateur de Hugo n'aurait son mouvement d'impatience ?

Si le lecteur est, par aventure, un érudit de profession, ou seulement un sceptique quelque peu curieux, ce sera une autre déconvenue. Il lira ces deux vers dans *Eviradnus* :

Pour que sous ma farouche et fière bourguignotte
Moi, prince et spectre, un rat paisible me grignotte.

N'en voudra-t-il pas à l'auteur d'avoir exhumé le mot bizarre *bourguignotte* pour ne donner, à l'aide de ce terme, qu'une impression de très fausse couleur ? C'est un prince qui parle ; or la bourguignotte est à l'usage des piquiers ; de plus, l'usage de cette salade à larges oreillons

(1) Aucun de ces mots n'est dans le dictionnaire de Littré.

s'est répandu au milieu du seizième siècle ; or la date de la légende d'Eviradnus nous est fournie par l'hémistiche : « Il vient de Palestine » ; enfin ce casque est d'origine bourguignonne ; or la scène se passe en Lusace, et le personnage que Hugo a coiffé de cette pièce d'armure portée par les soldats français sous Charles IX est un empereur allemand.

Avertis par ce simple détail, toute la couleur locale dont la piècee est chargée nous devient aussitôt suspecte, et nous renonçons à poursuivre l'investigation, de peur de découvrir que la collection de panoplies, rangée le long des murs du grand hall de Corbus, offre des spécimens qui ne sauraient avoir été forgés que cent, deux cents, ou trois cents ans après cette veillée de Mahaud la marquise.

On peut, on doit répondre, en faveur du poète, que ses Légendes ne prétendent pas à l'exactitude de l'histoire. Ce sont là des cadres d'imagination, remplis par des figures symboliques ; la couleur locale y est moins documentaire qu'expressive. L'anachronisme n'effraie pas Hugo. Pour ne pas sortir de cet exemple, n'est-ce pas en plein dix-neuvième siècle qu'il nous reporte avec les sentiments placés dans la bouche de ses personnages ? Joss et Zeno ont des traits de César moderne, et le

vieux chevalier d'Alsace a lu les *Châtiments*.

Telle qu'elle est, cette recherche d'archaïsme a ramené dans l'œuvre du poète certains mots d'une véritable saveur. Hugo n'a-t-il pas été bien inspiré en réveillant l'antique signification du mot, qui, avant de passer exclusivement au sens de *couvre-chef*, traduisait l'idée de *guirlande* ou *couronne* ?

La jeune Humanité sous son *chapeau* de fleurs.

. . . .

Reconnais à mes paroles
Le Cid aimé des meilleurs,
A qui les pâtres d'Eroles
Donnent des *chapeaux* de fleurs.

Après l'emploi qu'en a fait l'auteur de la *Légende des Siècles*, ce vieux mot, de la famille précieuse des mots qui évoquent des impressions de nature et de vie rustique, devrait paraître reconquis pour la langue des vers.

Mais la langue est un fleuve qui ne remonte pas son cours, et, si l'on a l'ambition d'ajouter quelques gouttes au large flot, ce ne peut être qu'avec le tribut du néologisme. Dans la préface des *Chants du Crépuscule*, Victor Hugo semblait marquer quelque dédain pour les expressions récemment créées et jetées sans nécessité dans la circulation : « Il (l'auteur) ne

croit pas que son *individualité*, comme on dit aujourd'hui en assez mauvais style, vaille la peine d'être autrement étudiée. » Hugo n'en a pas moins frappé à son coin un certain nombre de vocables.

Il en a emprunté plusieurs à la source étrangère. Il a francisé sans effort quelques mots espagnols. On aurait bien trouvé avant lui, chez quelque conteur ou auteur de mémoires du XVIIe siècle, les mots *anspessade*, *almogavarre*, peut-être même *gastadour* ; mais je ne pense pas qu'on se fût permis, avant lui, d'écrire ce vers :

Les *moços*, l'amiral appuyé sur son page,

ni qu'on eût osé faire sonner cette belle rime :

Vous regardez fort mal toute la *servidumbre*.

De mots français créés par Hugo, on n'en pourrait guère citer. Un grammairien (1), aux environs de 1840, lui reproche d'avoir mis au monde un adjectif nouveau : « Le premier poète de notre époque a écrit *fulgurant*. Ne pouvait-il s'en passer ? » Le mot est beau, malgré sa for-

(1) Wey. *Remarques sur la langue française.*

mation savante ; et l'usage très particulier qu'en fait Hugo justifie bien sa création : « La tête de Mirabeau était d'une laideur grandiose, *fulgurante.* »

Cadmus est sur la terre un homme *fulgurant.*
. . . .
Cieux profonds, purs azurs sacrés et *fulgurants,*
Laissez-moi m'en aller dans vos gouffres sublimes.

On lui reprochait encore, à ce même moment, la paternité du mot *fantasmatique.* « L'illustre académicien qui a créé ce mot lui attribue le sens de fantastique, combiné avec le sentiment de terreur qu'on attache au mot fantôme. » Le mot existait, au moins, dans la langue théologique, et désignait une secte hérétique des origines du christianisme. Hugo en a changé l'acception.

L'auteur du *Satyre* paraît avoir créé ou tout au moins consacré à jamais l'adjectif *inexpié,* forgé du même métal que le fameux *invaincu* de Corneille :

Leurs attentats bénis, heureux, *inexpiés,* (*Le Satyre.*)
. . . .
Loué pour ses forfaits toujours *inexpiés.*
(*Sultan Mouhrad.*)

A côté de ces deux ou trois mots créés, ou adoptés avec éclat, Hugo a produit un certain

nombre d'expressions nouvelles, formées par le procédé de dérivation, et au moyen de l'adjonction d'un seul et unique suffixe. Ce sont des substantifs en *ement*, employés, avec un sentiment très juste des traditions de notre langue, pour désigner l'action verbale abstraite exprimée par le radical.

N'ai-je donc pas assez, mes filles,
De *l'assourdissement* des flots?

(*Orientales.*)

. . . .

Et *l'assainissement* formidable des vents.

(*Lég. des Siècles.*)

. . . .

Gloire au *blanchissement* nocturne des sommets. (*Id.*)

. . . .

Et le *blémissement* formidable des cieux. (*Id.*)

. . . .

On sentait sourdre, vivre, et végéter déjà
Tous les arbres futurs, pins, érables, yeuses,
Dans des *verdissements* de feuilles monstrueuses.

(*Id.*)

. . . .

Le *creusement* n'est pas moins importun, Rodrigue,
De la goutte d'orgueil que de la goutte d'eau. (*Id.*)

. . . .

Par *l'échevèlement* farouche des forêts. (*Id.*)

. . . .

Des *rejaillissements* de rayons comme si
L'on avait écrasé sur eux de la lumière. (*Id.*)

La liste n'est pas close. « *L'encanaillement*, écrit l'auteur de *L'Homme qui rit*, commence ce que la Révolution devait achever. » Il est curieux de remarquer, à propos de ce mot, que Molière avait mis en lumière « encanailler ». L'auteur de la critique de *l'Ecole des Femmes* relève ce produit du travail des *Précieuses* et veut faire rire à propos du terme nouveau. Le terme est né viable, et Victor Hugo adoptera sa lignée. Profitons de cette incursion sur l'œuvre en prose de Hugo pour faire observer que chez lui l'audace du prosateur dépasse celle du poète. L'auteur des *Orientales*, des *Châtiments*, de la *Légende des Siècles* a créé peu de mots ; il a cru faire assez sans doute en affranchissant, comme nous le verrons, tous les termes qui avant lui n'avaient pas leur droit de cité, et s'étaient vu fermer longtemps les portes du royaume poétique.

Victor Hugo a pris, pour marquer son action sur la langue, un moyen plus sûr que la création de mots nouveaux. Il s'est attaché à tel mot existant, dont le sens lui a paru capable d'extension, et il lui a fait exprimer tout un ordre d'idées nouvelles.

« Voyez, écrivait, il n'y a pas longtemps, le regretté philologue Darmesteter (1), voyez ce que Victor Hugo a tiré du mot *fauve;* quels effets inattendus il lui a fait produire, et cela uniquement par la façon dont il l'a enchâssé dans le tissu de la phrase :

Derrière eux cheminait la mort, squelette chauve.
Il semblait qu'aux naseaux de leur cavale *fauve*
On entendît la mer ou la forêt gronder.
(Légende des siècles. *Les Chevaliers errants.*)

« Ici *fauve* est pris au sens propre : (animal) au pelage roux.

On vante Eviradnus d'Altorf à Chaux-de-Fonds
Quand il songe et s'accoude, on dirait Charlemagne
Rôdant, tout hérissé, du bois à la montagne,
Velu, *fauve*, il a l'air d'un loup qui serait bon.
(Ib. *Eviradnus.*)

« Ici *fauve* chevauche entre le sens propre et le figuré. Signifie-t-il *au poil roux* ou *farouche*, comme les bêtes fauves qui habitent la forêt?

« Dans ces derniers vers enfin, *fauve* prend une acception nouvelle extraordinaire :

..... Corbus, triste, agonise. Pourtant
L'hiver lui plaît, l'hiver, sauvage combattant.

(1) Arsène Darmesteter. *La Vie des mots.*

Il se refait, avec les convulsions sombres
Des nuages hagards croulant sur les décombres,
Avec l'éclair qui frappe et fuit comme un larron,
Avec les souffles noirs qui sonnent du clairon,
Une sorte de vie effrayante à sa taille.
La tempête est la sœur de la *fauve* bataille.

« Et voilà comment Victor Hugo arrive à faire rendre à ce mot *fauve* toute l'horreur grandiose des forêts mystérieuses. »

Dans la citation même par laquelle il termine son pénétrant commentaire, Darmesteter aurait pu relever le mot *hagard* dont Hugo a tiré tant d'effets du même ordre. Il est parti évidemment du sens étymologique : l'oiseau *hagard,* qui se tient sur la haie, qui n'est pas encore apprivoisé. Le sens voisin est celui d'œil *hagard*, ou sauvage. Hugo élargit jusqu'à l'infini le cercle étroit tracé autour du mot par ses premières acceptions ; le sens devient de plus en plus mystérieux et vague ; mais ce mystère même ajoute à l'effet, puisque, avec ce terme *hagard*, le poète semble avoir voulu rendre les nuances les plus inexprimables de l'effroi.

L'Asie est monstrueuse et fauve ; elle regarde
Toute ~~l'Asie~~ avec une face *hagarde*.
la terre

(*Les Trois Cents.*)

. . . .

Les supplices hurlants dans la brume *hagarde.*
(*Les Mercenaires.*)

. . . .

Là, pas d'astre, et pourtant on ne sait quel regard
Tombait de ce chaos immobile et *hagard.*
(*Le Parricide.*)

. . . .

Hagard, il détourna la roue inexorable.
(*Le Crapaud.*)

. . . .

Cette femme
Fut l'éblouissement de l'Asie, et la flamme
Que tout le genre humain avait dans le regard.
Quand elle disparut, le monde fut *hagard.*
(*Zim-Zimi.*)

. . . .

Cette agitation d'ombres mystérieuses,
L'affreux balancement de ces spectres *hagards.*
(*Montfaucon.*)

. . . .

L'agonie éteignit la prunelle *hagarde.* (*Vision de Dante.*)

On pourrait étendre cette observation à d'autres mots encore : *hasardeux*, qui prend surtout le sens de bravant le hasard, et qui implique tour à tour un éloge ou un blâme :

Et pendant qu'il parlait, à son bras *hasardeux*
La grande Durandal brillait toute joyeuse.
(*Le Petit Roi de Galice.*)

. . . .

Le Polonais sournois, l'Allemand *hasardeux.*
(*Eviradnus.*)

. . . .
La nuit, lascifs, leur main touche à toutes les grap-
Du plaisir *hasardeux*. [pes

(*Epopée du ver.*)

Orageux, qui s'applique, non plus aux éléments, mais à l'oiseau qui les défie :

L'aigle montagnard, l'aigle *orageux* de l'espace.

(*Les Mercenaires.*)

Vertigineux, qui reprend au contraire son sens étymologique, n'éveille plus que l'idée du gouffre ou des cimes, et rend un paysage avec une superbe concision :

Dans l'ombre, au bord d'un lac, *vertigineux* miroir.

(*Le Sacre de la femme.*)

Par contre, le mot *gouffre* s'appliquera à l'immensité céleste :

Laissez-moi m'en aller dans vos *gouffres* sublimes.

(*Les Mercenaires.*)

On peut généraliser sans crainte, et affirmer que Hugo a fait rendre au mot un sens moral qu'il ne paraissait pas capable d'exprimer :

A l'Empereur Othon qui fut un prince *oblique*.

(*Elciis.*)

. . . .
Cet homme marchait *pur*, loin des sentiers *obliques*,
Vêtu de probité *candide* et de lin blanc;
Et toujours du côté des pauvres ruisselant,
Ses sacs de grains semblaient des fontaines publi-
[ques. (*Ruth et Booz.*)

Cet emploi hardi du mot *candide* est à rapprocher d'une superbe application du mot *candeur* :

Et reprends confiance au seuil de l'infini,
Aigle, dans la *candeur* des neiges éternelles.
(*Les Mercenaires.*)

Hugo ne s'est pas borné à étendre le sens des mots ; il a voulu souvent en modifier le rôle. Cette tendance est moins heureuse, et il y a beaucoup cédé. Il use et abuse de l'adjectif pris substantivement :

Quand de l'*inaccessible* il fait l'*inexpugnable.*
(*Le Petit Roi de Galice.*)
Les *célestes* n'ont rien de plus que les *funèbres.*
(*Le Crapaud.*)
Le *stupide* attendri sur l'*affreux* se penchant.
(*Le Crapaud.*)

Par contre, le substantif prend fréquemment la place du qualificatif, ou, si l'on veut, deux noms s'accouplent pour former un composé dans

lequel le second terme sert d'épithète au premier.

L'homme-chèvre ébloui regarda ses pieds nus.
(*Le Satyre.*)
..... *Le chèvre-pieds*
Dit : mes pauvres pipeaux sont tout estropiés. (*Id.*)

On entend dans les pins que l'âge use et mutile
Lutter le *rocher-hydre* et le *torrent-reptile.*
(*Le Petit Roi de Galice.*)

. . . .
Temple-sépulcre orné d'un *pontife-bourreau.*
(*L'Inquisition.*)

. . . .
Brise *l'homme-sépulcre,* ô France, ressuscite.
(*Les Châtiments.*)

. . . .
On ne sait en entrant dans leurs *maisons-tanières*
Si l'on voit des enfants ou bien des lionceaux.
(*Le Cid exilé.*)

La première trace de cet effet de style apparaît, à ce qu'il semble, dans le *Rhin ;* mais le terme qu'on y relève, la *plaine-paradis*, pourrait n'être qu'une traduction. Ce genre de mots composés fait irruption dans *les Châtiments* et dans *la Légende des Siècles.* Les romans, les pamphlets en offriraient des exemples encore plus nombreux. Dans son traité de *la Création actuelle des mots nouveaux*, Darmesteter cite plusieurs de ces accouplements tirés de la

pièce, *Ce que dit la Bouche d'ombre*. Mais l'éminent philologue, exclusivement attentif au phénomène grammatical, néglige de montrer ou ne s'aperçoit pas que tous ces termes expriment une même idée philosophique, celle des âmes déchues, plongées dans la matière et emprisonnées dans le monstre, la plante, le rocher. Envisagées sous cet aspect, ces associations de mots prennent un autre caractère ; elles traduisent en formules abrégées toute une conception du mal moral dont nous avons ailleurs apprécié la portée (1).

A côté de cette manière toute personnelle d'associer les idées, Hugo nous offre des exemples d'alliances de mots, dans le sens le plus ordinaire, et de la forme la plus classique.

Fange auguste appelant le baiser et le cœur.

(*Légende des Siècles.*)

. . . .

Superbement hideux, et gardeurs de provinces.

(*Les Mercenaires.*)

Il y a une marque plus originale dans des oppositions comme celle-ci :

Etoiles d'infamie au front de nos maisons.

(*La défiance d'Onfroy.*)

(1) Cf. Les QUATRE CULTES, ch. 2. *La Religion philosophique*, p. 65 et suiv.

et surtout dans cette façon d'hyperbole glorieuse qui ferait reconnaître à tout œil exercé le poète des *Chatiments* :

Gloire au ciel bleu qui peut sans s'épuiser jamais
Faire des *dépenses d'aurore.*
(*Légende des Siècles. — La Terre.*)

Nous voici ramenés une fois de plus à parler de l'image dans Victor Hugo. Nous l'avons déjà étudiée dans ses rapports avec la pensée, et même avec le rythme ; il nous reste à la définir en tant qu'élément essentiel du vocabulaire.

Il serait intéressant de montrer, à travers l'œuvre poétique de Hugo, les progrès de l'image. On la verrait, dans les poèmes du début, conserver quelque temps un caractère hésitant, un éclat indécis. Les métaphores courantes, banales, recherchées, pour leur fausse noblesse, par les versificateurs de l'âge précédent, forment encore la trame du style des premières *Odes*.

O Français, *des combats la palme* vous décore.
(*Odes*, 2, 4.)

. . . .

O rois, comme un festin s'écoule votre vie ;
La coupe des grandeurs, que le vulgaire envie,
Brille dans votre main
(*Odes*, 2, 5.)

Déjà pourtant des traits d'imagination plus neufs et plus expressifs traversent le développement et, pour ainsi dire, l'avivent :

Le poète, inspiré lorsque la terre ignore,
Ressemble à ces grands monts que la nouvelle
[aurore
Dore avant tous à son réveil,
Et qui longtemps vainqueurs de l'ombre,
Gardent jusque dans la nuit sombre
Le dernier rayon de soleil.
(*Od.* 2, 1.)

Mon âme à sa source embrasée
Monte de pensée en pensée ;
Ainsi du ruisseau précieux
Où l'Arabe altéré s'abreuve,
La goutte d'eau passe au grand fleuve,
Du fleuve aux mers, des mers aux cieux.
(*Odes*, 2, 10.)

Voltaire disait des *Provinciales* qu'on y trouverait toutes les sortes d'éloquences. Les *Orientales*, qui suivirent de bien près les *Odes et Ballades*, contiennent toutes les espèces d'images. Dans la seule pièce du *Feu du Ciel* on en compterait presque autant que de vers, et l'on pourrait marquer des différences presque aussi nombreuses que les nuances de la palette, entre des effets vrais comme ceux-ci :

Le ciel bleu se mêle aux eaux bleues.
. . . .

Un golfe aux vertes collines
Se mirant dans le flot clair.
. . . .

et ces ébauches à grands traits, qu'éclaire une lumière fantastique :

On voyait dans les cieux, avec leurs larges ombres
Monter comme des caps ces édifices sombres,
Immense entassement de ténèbres voilé.
Le ciel à l'horizon scintillait étoilé,
Et, sous les mille arceaux du vaste promontoire,
Brillait comme à travers une dentelle noire.

L'image des *Orientales* est surtout pittoresque. Hugo lui donne, dans les poèmes suivants, un sens plus pénétrant, un attrait tout mystérieux :

Quand le sentier qui monte aux cimes est rapide,
Bien souvent, fatigués du soleil, nous aimons
Boire au petit ruisseau tamisé par les monts !
(*Ch. du Crépuscule*, 19.)

Les Chants du Crépuscule, *Les Rayons et les Ombres* sont traversés de vers pareils, à la fois frais et lumineux comme un filet d'eau vive.

Avec *les Châtiments* et *les Contemplations*, ce n'est plus la face diverse de la Nature qu'expriment les images de Hugo ; c'est sa voix, c'est sa conscience :

O soleil, ô face divine,
Fleurs sauvages de la ravine,
Grottes où l'on entend des voix,
Parfums que sous l'herbe on devine,
O ronces farouches des bois,

Monts sacrés, hauts comme l'exemple,
Blancs comme le fronton d'un temple,
Vieux rocs, chêne des ans vainqueur,
Dont je sens, quand je vous contemple,
L'âme éparse entrer dans mon cœur,

O vierge forêt, source pure,
Lac limpide que l'ombre azure,
Eau chaste où le ciel resplendit,
Conscience de la Nature,
Que pensez-vous de ce bandit?

A partir de ce moment, on peut dire des images de Hugo qu'elles ont la vie. La pioche fouille le sol de « son bec d'oiseau noir » ; la corde est « un reptile qui rampe » ; l'arme ne frappe pas, elle châtie, elle s'acharne, elle se venge :

Mais les pointes d'épée, âpres, inexorables,
Comme des becs de flamme, accouraient derrière eux.
(*Le Jour des Rois*).

La gorge, le ravin, se font complices du bandit :

Le sentier a l'air traître, et le rocher méchant.
(*Le Petit Roi de Galice.*)

Les cimes baignées de lumière ont la sérénité et comme la bonté des choses grandes :

Les monts sont des héros et des religieux.
(*Les Mercenaires.*)

Ayant la forme des murailles et des forts, elles en ont la solide fidélité :

C'est naturellement que les monts sont fidèles
Et purs, ayant la forme âpre des citadelles,
Ayant reçu de Dieu des créneaux, où, le soir,
L'homme peut, d'embrasure en embrasure, voir
Etinceler le fer de lance des étoiles.
(*Les Mercenaires.*)

Voyez comme cette imagination traduit, anime, et fait se mouvoir devant nous l'idée de servitude :

Il n'est qu'un peuple libre, un montagnard, la [Suisse.
Tous les autres, *ramant l'ombre de deux côtés,*
Sont les galériens des blêmes royautés.
(*Le régiment du baron Madruce.*)

Encore l'image est-elle là toute formée ; mais que de fois le poète nous fait assister à sa genèse. Voyez-la poindre à travers les mots abstraits, briller d'abord faiblement, comme une aube, et puis resplendir :

Quoi, toute cette histoire *auguste, inabordable,*
Escarpée, au front haut, au chant sobre, à l'œil clair,
Blanche comme la neige, âpre comme l'hiver,
Et du farouche vent des cimes enivrée,
Terre et cieux! aboutit à la Suisse en livrée.

Il est difficile de parler du vocabulaire poétique de Hugo sans lui faire honneur d'avoir ramené à la poésie une foule de termes que certains poètes du dix-septième siècle et tous ceux du dix-huitième avaient cru devoir en écarter. Il s'est lui-même expliqué sur ce point avec beaucoup de complaisance :

... L'idiôme,
Peuple et noblesse, était l'image du royaume;
La poésie était la monarchie; un mot
Etait un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud;
Les syllabes, pas plus que Paris et que Londre,
Ne se mêlaient; ainsi marchent sans se confondre
Piétons et cavaliers traversant le pont Neuf;
La langue était l'Etat avant quatre-vingt-neuf;
Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes;
Les uns, nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes,
Les Méropes, ayant le décorum pour loi,
Et montant à Versaille aux carrosses du roi;
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,
Habitant les patois : quelques-uns aux galères
Dans l'argot ; dévoués à tous les genres bas,
Déchirés en haillons dans les halles ; sans bas,
Sans perruque; créés pour la prose et la farce,
Populace du style au fond de l'ombre éparse ;

Vilains, rustres, croquants, que Vaugelas leur chef
Dans le bagne Lexique avait marqués d'une F;
N'exprimant que la vie abjecte et familière,
Vils, dégradés, flétris, bourgeois, bons pour Molière,
Racine regardait ces marauds de travers;
Si Corneille en trouvait un blotti dans son vers,
Il le gardait, trop grand pour dire : Qu'il s'en aille;
Et Voltaire criait : Corneille s'encanaille!
Le bonhomme Corneille, humble, se tenait coi.
Alors, brigand, je vins ; je m'écriai : Pourquoi
Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière?
Et sur l'Académie, aïeule et douairière,
Cachant sous ses jupons les tropes effarés,
Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire.

Il revient encore sur le même sujet et s'accuse orgueilleusement du même « crime » dans la pièce intitulée: *Quelques mots à un autre*.

Les mots de qualité, les syllabes marquises
Vivaient ensemble au fond de leurs grottes exquises,
Faisant la bouche en cœur et ne parlant qu'entre
[eux.
J'ai dit aux mots d'en bas : Manchots, boiteux, goi-
[treux,
Redressez-vous!

Il y a dans cette confession un peu d'hyperbole. Hugo se prête quelques audaces qu'il n'a pas eues. Il a repris la véritable tradition poétique,

celle de La Fontaine, en donnant au mot propre, fût-il le mot trivial, une place d'honneur. Mais où voit-on que l'argot (si largement qu'on entende ce terme) ait envahi ses vers ? L'écrivain n'a livré aux mots de la langue verte que l'accès du roman. Même dans le roman que trouvons-nous? L'éloge de l'argot plus encore que son emploi. L'auteur des *Misérables* fait prononcer à deux ou trois de ses personnages quelques mots de la langue des repris de justice; il appelle notre attention sur cette excentricité déjà risquée par Eugène Sue dans les *Mystères de Paris*, et il nous intéresse d'une façon fort ingénieuse à la phrase « Les *cognes* sont là ». La feuille de papier qui porte écrit ce mot joue un rôle des plus dramatiques. Mais c'est là tout l'usage que Hugo fait, en dix volumes, de ce vocabulaire des misérables, dont il exalte les vertus et semble envier les ressources : « Une fouille dans l'argot, c'est la découverte à chaque pas..... L'argot tout entier, l'argot d'il y a quatre cents ans comme l'argot d'aujourd'hui, est pénétré de ce sombre esprit hyperbolique qui donne à tous les mots tantôt une allure dolente, tantôt un air menaçant. » En réalité, quelle image Hugo a-t-il tirée de ce trésor, et fait entrer, je ne dis pas dans la langue, mais dans ses vers ? Le poète a beau se vanter d'avoir

exalté le « misérable » des mots ; il n'est pas si coupable (1).

Ne nous y trompons pas. Toutes ces prétentions, toutes ces bizarreries sont chez Victor Hugo l'expression faussée d'un sentiment très juste de la langue poétique, et de sa véritable valeur. Ce que Hugo, peut-être à son insu, cherche dans les vocabulaires spéciaux, ce qu'il rapporte de ses excursions soit dans le moyen âge, soit aux abords du bagne, c'est le goût du mot de formation populaire. Si l'on supprimait, chez Hugo, un nombre, plus restreint qu'il ne paraît, de mots savants (noms, verbes, adjectifs surtout) qui reviennent avec obstination dans ses vers, on verrait ce qu'il reste de termes natifs et forts, sonnant le français le plus vieux, le plus pur.

La jument, grasse alors comme un cheval de moine,
Regardait son seigneur d'un regard presque hu-
[main;

(1) Et le romancier même, quel mot d'argot a-t-il popularisé ? C'est ici qu'apparaît bien la limite de la puissance des écrivains. De tout le vocabulaire des *Misérables*, le seul mot qui se soit imposé à la langue française, c'est le nom d'un des personnages. En créant un type, Hugo a introduit un mot. On dira désormais un *gavroche*, comme on dit un *tartuffe* depuis Molière ; il est vrai qu'on dit aussi une *lorette*, et qu'il suffit, pour donner cette immortalité, d'être Nestor Roqueplan.

Et le bon Cid, prenant dans l'auge un peu d'avoine,
La lui faisait manger dans le creux de sa main.

. . . .

Ce sont de braves cœurs que les gens de la plaine.
Ils chantent dans les blés un chant bizarre et fou,
Et quant à leurs habits faits de cuir et de laine,
Boire les use au coude, et prier au genou.

. . . .

Leurs filles qui s'en vont laver aux cressonnières
Plongent leur jambe rose au courant des ruisseaux.

. . . .

Quand chez moi je vous accueille,
Dans ma tour et dans mon fort,
Vous tremblez comme la feuille,
Roi Sanche, et vous avez tort.

. . . .

Ma tour n'est qu'un tas de pierre,
Roi, mais j'en suis le seigneur;
Elle porte son vieux lierre
Comme moi son vieil honneur.
Mes hirondelles sont douces,
Mes bois ont un pur parfum;
Mes nids n'ont pas dans leurs mousses
Un cheveu pris à quelqu'un.

Il y a certes, dans Hugo, de l'alliage et du métal de moyenne valeur; mais chez lui, les vers, tout faits de mots qui ont ce timbre pur et précieux, sont innombrables,

II

Ces observations sur le vocabulaire poétique de Hugo doivent être confirmées et complétées par l'étude de ses manuscrits. On en pourra juger par ces indications tirées du seul manuscrit de la première *Légende des Siècles* (1). C'est en suivant minutieusement les traces de l'effort de l'écrivain, qu'on démêle peut-être le mieux les caractères de son style.

Le simple aspect de ces pages, d'une écriture hardie et sans tâtonnements, démontre tout d'abord ce que l'on savait par ailleurs. Avant de s'asseoir au métier, Hugo porte et roule dans sa tête, soit la pièce entière, soit de longs développements. La période de gestation une fois terminée, il prend la plume et il écrit, presque d'un trait, sous la dictée de sa mémoire très fidèle. Ce travail achevé, il relit, corrige, amplifie.

Les additions sont en marge, et pour ainsi dire en vedette. Pour peu qu'on les examine, on découvre le motif qui les a provoquées.

C'est d'abord le souci de l'image. Par exem-

(1) Ce point de critique a été traité d'une façon plus spéciale dans la *Revue Pédagogique*, 1er décembre 1889 : ***Observations sur un manuscrit de Victor Hugo***, par Ernest Dupuy.

ple, dans *Puissance égale Bonté*, Hugo avait d'abord écrit :

Le démon se remit à battre dans sa forge,
Il rugissait.

Mais le mot *battre* lui paraît peu expressif ; il reprend son idée, la réchauffe à la forge, et fait jaillir ces étincelles :

Il frappait du ciseau, du pilon, du maillet,
Et toute la caverne horrible tressaillait ;
Les éclairs des marteaux faisaient une tempête ;
Ses yeux ardents semblaient deux braises dans sa tête ;
Il rugissait.

Dans *Bivar*, le premier effort avait fourni ce portrait du Cid presque entièrement fait d'épithètes morales et d'abstractions :

Vous commandiez puissant, étincelant, prodigue,
Absolu, lance au poing, panache au front..

Le poète sent la nécessité d'élargir, d'éclairer, d'animer cette définition du héros des Espagnes, et la formule primitive se transforme en celle-ci :

Vous regardiez ainsi que néants et fumées
Tout ce qui n'était pas commandement d'armées,
Et vous ne consentiez qu'au nom de général ;
Cid était le baron suprême et magistral ;

Vous dominiez tout, grand, sans chef, sans joug,
[sans digue,
Absolu, lance au poing, panache au front...

Dans l'*An neuf de l'Hégire*, qui, dès les premiers vers, nous présente un portrait expressif du prophète de l'Islam, la physionomie morale de Mahomet n'était rendue que par deux traits :

Il priait longuement devant le saint pilier,
Et jeûnait plus longtemps qu'autrui les jours du
[jeûne.

En se relisant, Hugo découvre là une lacune, et il écrit en marge seize vers. Un peu plus loin le poète en ajoute seize autres, et cette seconde interpolation trahit un retour sur soi-même ; elle semble avoir pour objet de donner à Mahomet comme un air de ressemblance avec Hugo :

Souvent, comme Jacob, j'ai la nuit, pas à pas,
Lutté contre quelqu'un que je ne voyais pas ;
Mais les hommes surtout ont fait saigner ma vie.

et la suite jusqu'au vers :

Quant à vous qui m'avez dans l'épreuve suivi.....

Beaucoup de ces additions au texte primitif marquent chez l'auteur de la *Légende* la préoccupation de faire pénétrer ou de fixer plus forte-

ment dans notre esprit une impression morale. Ainsi, dans *le Crapaud*, entre les deux vers :

Les feuilles s'empourpraient dans les arbres ver-
Un homme qui passait vit la hideuse bête. [meils.

Hugo a inséré une sorte de rêverie panthéiste et mystique sur la part de divin qui peut se trouver dans la créature la plus abjecte. Préoccupé de cette idée, l'action cruelle des enfants prend à ses yeux l'aspect d'une barbarie sacrilège, et, pour nous faire partager ce sentiment d'horreur qui s'est accru par la réflexion, il juge insuffisant le trait primitif :

Se mit à le piquer d'une branche pointue,

il ajoute donc une impitoyable description du supplice de l'animal, et il oppose à son hypothèse philosophique les cris d'effroi féroce que l'instinct arrache aux enfants.

En élargissant et en exagérant ainsi le trait fourni par la première inspiration, le poète, il faut l'avouer, cède plus d'une fois à l'emportement de sa rhétorique déréglée. On en trouverait la preuve dans les discours, allongés après coup, de l'aventure d'*Eviradnus*, ou du *Petit Roi de Galice*. Pacheco, opposant sa vigueur de bandit à la débile complexion du petit roi, se bornait d'abord à cette antithèse :

Cela vous a la peau plus blanche qu'une femme !
Moi, le hâle et le vent, ces farouches tanneurs,
M'ont fait le cuir robuste et rude...

Le poète conserve son idée et ses expressions ; mais il nous impose en outre la fatigue inutile d'une amplification dont les trivialités soulignent encore la lourdeur.

On trouverait d'autres exemples d'intempérance oratoire ou de profusion narrative. On pourrait s'assurer, avec l'aide du manuscrit, qu'il ne faut pas toujours expliquer par la fougue de l'improvisation cette abondance luxuriante. L'excès, chez Hugo, est souvent le résultat d'un effort ; ses violences de goût sont rarement involontaires.

Il n'est pas jusqu'à l'élan lyrique qui ne se soit produit parfois à la réflexion ; par exemple, ce beau couplet des *Pauvres gens,* plein de mélancolie :

Hélas ! aimez, vivez, cueillez les primevères,
Dansez, riez, brûlez vos cœurs, videz vos verres.
Comme au sombre océan arrive tout ruisseau,
Le sort donne pour but au festin, au berceau,
Aux mères adorant l'enfance épanouie,
Aux baisers de la chair dont l'âme est éblouie,
Aux chansons, au sourire, à l'amour frais et beau,
Le refroidissement lugubre du tombeau.

Ce retour patient sur la pensée a fait appa-

raître quelques-unes des plus admirables beautés de la pièce qui donne le mieux l'impression du chef-d'œuvre dans toute la *Légende* et peut-être dans toute la poésie de Hugo. Oui, les vers de *Ruth et Booz*, qui sont comme le centre de l'œuvre, ne sont pas sortis du sujet tout d'abord :

Donc Booz dans la nuit dormait parmi les siens;
Près des meules, qu'on eût prises pour des décom-
[bres,
Les moissonneurs couchés faisaient des groupes
[sombres;
Et ceci se passait dans des temps très anciens.

Les tribus d'Israël avaient pour chef un juge;
La terre, où l'homme errait sous la tente, inquiet
Des empreintes de pieds de géants qu'il voyait,
Etait encore mouillée et molle du déluge.

Et plus loin :

L'ombre était nuptiale, auguste, solennelle;
Les anges y volaient sans doute obscurément,
Car on voyait passer dans la nuit, par moment,
Quelque chose de bleu qui paraissait une aile.

La respiration de Booz qui dormait
Se mêlait au bruit sourd des ruisseaux sur la
[mousse.
On était dans le mois où la nature est douce,
Les montagnes ayant des lis sur leur sommet.
Ruth songeait et Booz dormait; l'herbe était noire.

N'est-ce pas le cas de comparer une fois de plus le travail du poète à celui du lapidaire? Il doit user la pierre avec lenteur pour qu'elle jette tous ses feux.

Ces remaniements de la pensée ne sont pas rares; mais le manuscrit démontre surtout à quel point Hugo avait le souci et la science du mot.

Ce que le poète recherche dans les nombreuses retouches qui portent sur le détail de l'expression, c'est ou le relief, ou la couleur, ou l'harmonie.

Ils *surgissaient* du Sud ou du Septentrion. (*Eviradnus.*)
Puis il *dressa le front...* (*Puissance égale Bonté.*)
Sur les murs vermoulus *branle* un toit hasardeux. (*Pauvres gens.*)

Surgissaient, qui a pris la place d'*arrivaient; dressa le front*, mis à la place de *leva la tête; branle*, accepté de préférence à *craque, tremble*, *penche*, essayés avant lui, ce sont là de ces corrections que le peintre appelle des vigueurs.

Dans le *Petit Roi de Galice*, on lisait :

Son casque, dont l'épée a brisé la charnière,
S'ouvre, et montre sa bouche où l'écume apparaît.
Sanglante, elle bouillonne! Ainsi dans la forêt

La sève en mai, gonflant les aubépines blanches,
S'enfle, et sort en salive à la pointe des branches.

Bave épaisse et sanglante, substitué à *sanglante elle bouillonne*, appelle, exige, en quelque sorte, l'image inédite qui suit.

Et quiconque a l'oreille exercée à l'harmonie du vers sent la différence de sonorité qui existe entre cette forme d'alexandrin :

Que savons-nous ? Qui donc *connaît* le fond des [choses ?

et celle-ci qui a remplacé la première :

Que savons-nous ? Qui donc *sonde* le fond des [choses ?

Hugo efface fréquemment le mot noble :

Et ce songe était tel que Booz vit un chêne
Qui, sorti de son *ventre*, allait jusqu'au ciel bleu.

Hugo a écrit successivement *ses flancs*, *son flanc*, *son ventre*. On peut ne voir là qu'une marque d'école ; mais il est tel cas où la seule apparition du terme trivial transfigure le vers :

Voilà longtemps que celle avec qui j'ai dormi,
O Seigneur ! a quitté ma couche pour la vôtre,

Et nous sommes encor tout mêlés l'un à l'autre,
Elle à demi vivante et moi mort à demi.

Ce magnifique vers, d'une simplicité et d'une puissance bibliques :

Et nous sommes encor tout mêlés l'un à l'autre,

a remplacé la banale formule :

Et nous formons encore un couple l'un et l'autre.

On songe à ces dessins des maîtres florentins, où le trait incorrect, qui subsiste à côté de la ligne heureuse, semble louer la perfection du dernier résultat.

Chose curieuse ! Hugo, qui n'est pas maître, ou qui ne sent pas le besoin d'endiguer ses développements, resserre avec soin l'expression, et chasse de son vers les termes de remplissage :

1° Un souffle *tiède* était épars sur Galgala.
2° Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.
1° En été la nature est *glorieuse* et douce.
2° On était dans le mois où la nature et douce.
1° Son filet *ténébreux* où resplendit Vénus.
2° Son filet où luit Mars, où rayonne Vénus.

Un vers du *Petit Roi de Galice* :

Cette collection de monstres se concerte,

a été refait quatre fois avant d'arriver à cette forme, pour ainsi dire, dépouillée :

1° Ce tas de demi-rois raisonne et se concerte.
2° Ce ramassis d'infants presque rois se concerte.
3° Ce ramassis d'infants discute et se concerte.

Dans tous ces exemples, le vers gagne à perdre l'épithète. Est-ce à dire que Victor Hugo tienne l'épithète en mépris? Il la recherche très souvent ; il la choisit surtout avec des scrupules tout virgiliens. Ainsi, dans la pièce du *Sacre de la Femme*, au troisième vers du manuscrit,

Une ardente lueur de paix et de bonté,

on lit superposés les quatre adjectifs, *ardente auguste, heureuse*, *sainte*.

Presque toujours l'adjectif raturé fait place à une épithète plus rare :

L'éden *pudique* et nu s'éveillait mollement.
. . . .
Comme si dans ce jour *religieux* et doux...
. . . .
Tous avaient la figure *intègre* du bonheur.

Pudique, *religieuse*, *intègre* sont mis pour

céleste, mystérieux, auguste. Ai-je besoin de dire que cette différence de nuances fait le prix du style ? Elle est un des caractères essentiels de la poésie de Racine, et, par ce côté comme par bien d'autres, Hugo est plus classique qu'il ne croit.

N'est-elle pas classique encore, ou, si l'on veut, antique, cette transposition, cette extension du sens des mots :

Une *blême blancheur* baigne les Pyrénées.....
Dans la *saison livide* ou la cigogne émigre.....
Vêtu de *probité candide* et de lin blanc.....

Hugo avait écrit d'abord :

Une blême clarté blanchit les Pyrénées.
A l'heure de l'année où la cigogne émigre.
Vêtu de probité sans tache et de lin blanc.

Ou peut mesurer, d'une forme à l'autre, tout le progrès de l'expression. Et ce n'est pas, j'espère, s'abuser que de trouver dans ces indications inattendues sur les procédés de style de Hugo un intérêt et une utilité.

CONCLUSION.

Les critiques les moins enthousiastes ne font pas de difficulté d'accorder à Victor Hugo la science du rythme, la qualité des rimes, la richesse du vocabulaire, la beauté des images. Même, lorsqu'on veut diminuer le poète de la *Légende des Siècles*, c'est une tactique ou une précaution d'avouer tout d'abord qu'il est abondant, coloré et sonore. L'aveu n'est pas sans importance. Est-ce peu de chose que cette puissance de l'harmonie et du rythme ? Est-ce peu de chose que cette variété et cet éclat de métaphores, de symboles ou de mythes ? Est-ce peu de chose que ce flot de développements toujours jaillissant, toujours renouvelé, comme le cours d'un fleuve intarissable ?

Il est plus malaisé de réagir contre cette opinion fort répandue, que l'opulence de la forme déguise ici une véritable indigence d'idées. J'ai essayé, dans une autre partie de cette étude sur Hugo, de montrer que sa poésie plongeait par toutes les racines dans le sol profond, nourricier, de la pensée philo-

sophique. Que la philosophie de la *Légende* ou des *Contemplations* soit moins originale et moins subtile que celle de la critique de la *Raison pure*, comment s'en étonner ? Si Hugo était un métaphysicien de l'espèce de Kant, il ne serait pas un poète. En revanche aucun poète, sauf peut-être Alfred de Vigny, qui a été quelque chose comme un grand stoïcien attardé, n'a plus mérité que Hugo d'être placé au nombre des penseurs.

Les vers dont la valeur morale fait toute la beauté sont des plus fréquents chez Hugo. Quel argument meilleur que de citer ces vers ? Mais il y faudrait un volume. Je convie donc le lecteur à faire lui-même cette sélection, et, pour l'assurer qu'il ne perdra pas sa peine, je mets, sans autre commentaire, quelques citations sous ses yeux.

Le peu que nous croyons tient au peu que nous [sommes.
Puisque Dieu l'a voulu, c'est qu'ainsi tout est [mieux !
Plus de clarté peut-être aveuglerait nos yeux.
Souvent la branche casse où trop de fruit abonde.
Que deviendrions-nous, si, sans mesurer l'onde,
Le Dieu vivant, du haut de son éternité,
Sur l'humaine raison versait la vérité ?
Le vase est trop petit pour la contenir toute.
Il suffit que chaque âme en recueille une goutte,

Même à l'erreur mêlée ! Hélas ! tout homme en soi
Porte un obscur repli qui refuse la foi.
Dieu ! la mort ! mots sans fond qui cachent un
L'épouvante saisit le cœur le plus sublime, [abîme !
Dès qu'il s'est hasardé sur de si grandes eaux.
On ne les franchit pas tout d'un vol. Peu d'oiseaux
Traversent l'océan sans reposer leur aile.
Il n'est pas de croyant si pur et si fidèle
Qui ne tremble et n'hésite à de certains moments.
Quelle âme est sans faiblesse et sans accablements ?
Enfants ! résignons-nous et suivons notre route.
Tout corps traîne son ombre et tout esprit son doute.

On peut aimer Montaigne ou se complaire dans Pascal, et ne pas se trouver dépaysé en relisant cette fin de méditation, tirée des *Voix Intérieures*.

J'éprouve je ne sais quel embarras à revenir, après tant de générations d'admirateurs, sur la tristesse d'Olympio. On peut appliquer à cette pièce de Hugo la réflexion de Charles Lamb au sujet du monologue d'Hamlet : les écoliers l'ont pris dans le Speaker d'Enfield, l'ont piétiné, l'ont mâché, l'ont roulé entre leurs pattes tachées d'encre ; cette dure popularité l'a pour jamais usé, rendu méconnaissable. Mais supposons pour un instant que les vers que je vais citer soient inédits : quel accent ne prendront-ils pas, et de quelle émotion ne serons-nous pas pénétrés ?

Que peu de temps suffit pour changer toutes choses!
Nature au front serein, comme vous oubliez !
Et comme vous brisez dans vos métamorphoses
Les fils mystérieux où nos cœurs sont liés!

. . . .

La borne du chemin qui vit des jours sans nombre,
Où jadis pour m'attendre elle aimait à s'asseoir,
S'est usée en heurtant, lorsque la route est sombre,
Les grands chars gémissants qui reviennent le soir.

La forêt ici manque et là s'est agrandie.
De tout ce qui fut nous presque rien n'est vivant,
Et comme un tas de cendre éteinte et refroidie,
L'amas des souvenirs se disperse à tout vent!

N'existons-nous donc plus? Avons-nous eu notre [heure?
Rien ne la rendra-t-il à nos cris superflus?
L'air joue avec la branche au moment où je pleure.
Ma maison me regarde et ne me connaît plus.

D'autres vont maintenant passer où nous passâmes.
Nous y sommes venus, d'autres vont y venir;
Et le songe qu'avaient ébauché nos deux âmes,
Ils le continueront sans pouvoir le finir!

Car personne ici-bas ne termine et n'achève;
Les pires des humains sont comme les meilleurs.
Nous nous réveillons tous au même endroit du [rêve:
Tout commence en ce monde et tout finit ailleurs.

Si ces vers délicieux étaient moins imagés.

on en louerait certainement la profondeur psychologique. N'est pas prosaïque qui veut. Aucun penseur ne saurait s'y méprendre.

Et quel métaphysicien refuserait son admiration à cette formule qui, à elle seule, est toute une philosophie :

Heureux qui peut aimer, et qui, dans la nuit noire,
Tout en cherchant la foi, peut rencontrer l'amour!
Il a du moins la lampe en attendant le jour.
Heureux ce cœur! Aimer, c'est la moitié de croire.

Mais ce n'est pas par les aspects les moins accessibles qu'il convient d'admirer le plus la pensée de Hugo. Il faut se rappeler les mille endroits où cette pensée éveille ou ébranle en notre âme tout ce qu'elle contient de sentiments simples, vrais et humains :

Mère, voilà douze ans que notre fille est morte;
Et depuis, moi le père et vous, la femme forte,
Nous n'avons pas été, Dieu le sait, un seul jour
Sans parfumer son nom de prière et d'amour.
Nous avons pris la sombre et charmante habitude
De voir son ombre vivre en notre solitude,
De la sentir passer et de l'entendre errer,
Et nous sommes restés à genoux à pleurer.
Nous avons persisté dans cette douleur douce,
Et nous vivons penchés sur ce cher nid de mousse
Emporté dans l'orage avec les deux oiseaux.
Mère, nous n'avons pas plié, quoique roseaux,

Ni perdu la bonté vis-à-vis l'un de l'autre,
Ni demandé la fin de mon deuil et du vôtre
A cette lâcheté qu'on appelle l'oubli.

Dans quel poète, ou antique ou moderne, trouvera-t-on rien qui passe, qui égale pour la beauté simple et pour la qualité de l'émotion, ces derniers vers? Ces vers sont-ils une exception? Hugo doit-il à cet ébranlement que causent les déchirements profonds, des accents que tout l'effort de l'imagination poétique ne reproduira plus? Nous venons d'entendre un des cris de douleur, un des sanglots du père; voici comment le poète mène le deuil du bonheur, à jamais perdu, de notre vieille humanité:

Aux premiers jours du monde, alors que la nuée,
Surprise, contemplait chaque chose créée,
Alors que sur le globe, où le mal avait crû,
Flottait une lueur de l'Eden disparu,
Quand tout encor semblait être rempli d'aurore,
Quand sur l'arbre du temps les ans venaient [d'éclore,
Sur la terre, où la chair avec l'esprit se fond,
Il se faisait le soir un silence profond,
Et le désert, les bois, l'onde aux vastes rivages,
Et les herbes des champs, et les bêtes sauvages,
Emus, et les rochers, ces ténébreux cachots,
Voyaient, d'un antre obscur couvert d'arbres si [hauts

Que nos chênes auprès sembleraient des arbustes,
Sortir deux grands vieillards, nus, sinistres, augus-
[tes.
C'étaient Eve aux cheveux blanchis, et son mari,
Le pâle Adam, pensif, par le travail meurtri,
Ayant la vision de Dieu sous sa paupière.
Ils venaient tous les deux s'asseoir sur une pierre,
En présence des monts fauves et soucieux,
Et de l'éternité formidable des cieux.
Leur œil triste rendait la nature farouche ;
Et là, sans qu'il sortît un souffle de leur bouche,
Les mains sur leurs genoux, et se tournant le dos,
Accablés comme ceux qui portent des fardeaux,
Sans autre mouvement de vie extérieure
Que de baisser plus bas la tête d'heure en heure,
Dans une stupeur morne et fatale absorbés,
Froids, livides, hagards, ils regardaient, courbés
Sous l'être illimité sans figure et sans nombre,
L'un, décroître le jour, et l'autre, grandir l'ombre.
Et, tandis que montaient les constellations,
Et que la première onde aux premiers alcyons
Donnait sous l'infini le long baiser nocturne,
Et qu'ainsi que des fleurs tombant à flots d'une urne,
Les astres fourmillants emplissaient le ciel noir,
Ils songeaient, et, rêveurs, sans entendre, sans voir,
Sourds aux rumeurs des mers dont l'ouragan
[s'élance,
Toute la nuit, dans l'ombre, ils pleuraient en
[silence ;
Ils pleuraient tous les deux, aïeux du genre humain,
Le père sur Abel, la mère sur Caïn.

Il suffit d'ouvrir au hasard un poème de Hugo

pour s'assurer qu'il possède, et au plus haut degré, le prestige des mots ; mais on ne saurait relire ces vers plus que lucrétiens sans avouer que sa pensée est puissante, lorsqu'il le faut, et superbe comme ses images.

TABLE DES MATIÈRES

QUATRIÈME PARTIE

L'EXPRESSION DANS HUGO



Paris. — Société Française d'Imprimerie et de Librairie.



